



# CRUZAMENTO DE ROTAS AUDIOVISUAIS

Cinema, Televisão e *Streaming*

Mariana Mól Gonçalves  
Reinaldo Maximiano Pereira

ORGANIZADORES







# CRUZAMENTO DE ROTAS AUDIOVISUAIS

Cinema, Televisão e *Streaming*

Mariana Mól Gonçalves  
Reinaldo Maximiano Pereira

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida  
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis  
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal  
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Carlos Magno Camargos Mendonça  
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB   UFBA)	

---

[www.seloppgcom.fafich.ufmg.br](http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar  
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901  
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C957

Cruzamentos de Rotas Audiovisuais: cinema, televisão e streaming / Organizadores: Mariana Mól Gonçalves, Reinaldo Maximiano Pereira. - Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2022. - (Olhares Transversais; v.1 )

260p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-49-6

1. Audiovisual. 2. Cinema. 3. Televisão. 4. Streaming. I. Gonçalves, Mariana Mól. II. Pereira, Reinaldo Maximiano.

CDD 791.43

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2021.

CAPA E PROJETO GRÁFICO  
Atelier de Publicidade UFMG  
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
Bruno Guimarães Martins  
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO  
Rafael Mello

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:  
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>



# | Sumário

<b>APRESENTAÇÃO</b>	11
<i>Mariana Mól Gonçalves</i>	
<i>Reinaldo Maximiano Pereira</i>	
<b>I. #cinema</b>	
CAPÍTULO 1	
Diário de uma produtora independente no Brasil	17
<i>Luana Melgaço</i>	
CAPÍTULO 2	
Cinema político no Brasil: reações e reflexões sobre filmes brasileiros contemporâneos	31
<i>Daniel de Lima Veloso</i>	
CAPÍTULO 3	
<i>Temporada</i> : espaços periféricos no cinema brasileiro contemporâneo	51
<i>Breno Henrique</i>	

CAPÍTULO 4 | BÚSSOLA #1

- A metodologia da série histórica: o operário  
e o trabalho no cinema documental brasileiro 63  
*Mariana Souto*

**II. #televisão**

CAPÍTULO 5

- Miguel e a travessia da caatinga: a crise entre o arcaico  
e o moderno a partir da experiência visual  
e do figurino em *Velho Chico* 85  
*Mariana Mól Gonçalves*  
*Reinaldo Maximiano Pereira*

CAPÍTULO 6

- Superamigos* e as três dimensões  
do espetáculo de caridade 111  
*Marcelo Travassos da Silva*

CAPÍTULO 7

- Chuck Jones e Tex Avery: dois subversivos  
pioneiros na criação de personagens animados 131  
*Sávio Leite*  
*Maria de Fátima Augusto*

CAPÍTULO 8

- Da TV aberta ao *streaming*:  
permanências e transformações 141  
*Piedra Magnani da Cunha*

CAPÍTULO 9 | BÚSSOLA #2

- Pesquisa metapórica como nova rota investigativa:  
a comunicação como afecção 157  
*Vanessa Matos dos Santos*

### III. #streaming

#### CAPÍTULO 10

“Seriemanía” no país da “novelomanía”?

Um mapeamento do circuito cultural  
da teleficção brasileira contemporânea

177

*Lucas Martins Néia*

#### CAPÍTULO 11

Guerra simbólica: pânico moral e a retórica  
do Daesh em *Flames of war*

199

*Lilian Sanches*

#### CAPÍTULO 12

Narrativa audiovisual e performances femininas:  
o gênero como figura de historicidade  
em *Coisa mais linda*

217

*Nicoli Tassis*

#### CAPÍTULO 13 | BÚSSOLA #3

Imagem e Materialidade

237

*José Ricardo da C. M. Junior*

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

253



# Apresentação

MARIANA MÓL GONÇALVES

REINALDO MAXIMIANO PEREIRA

Pensar o audiovisual realizado no Brasil e no mundo foi o ponto de partida quando decidimos organizar esta publicação. Quais questionamentos, cruzamentos, pontos de contato e tendências estão na ordem do dia no cinema, na televisão e no *streaming*? Um cenário vertiginoso de mudanças em aparatos tecnológicos, em estratégias de comunicabilidade com as audiências e as formas de consumo de informação e entretenimento animam pesquisas e reflexões de profissionais em diferentes estágios de maturação. O que nos move é oferecer uma reunião de parte desses pensamentos como forma de partilhar experiências e dar a nossa contribuição para o pensamento acadêmico e de mercado profissional.

O momento nos parece oportuno. Entre 2020 e 2021, as atividades culturais presenciais foram as primeiras ações a serem interrompidas, em decorrência da pandemia do Covid-19. As necessárias medidas de isolamento social acabaram por evidenciar um movimento que já vinha crescendo, principalmente, no Brasil: o consumo de conteúdo audiovisual doméstico. Estas linhas foram escritas na primavera de 2021, quando as atividades parcialmente são retomadas, porém, o setor ainda luta para manter e continuar seu desenvolvimento - reforçamos,

luta pré-pandêmica - frente à insensibilidade e a paralisia das políticas públicas para o audiovisual, principalmente em nível federal.

Olhamos com preocupação o estado atual da Ancine e das outras políticas para a cultura que enfrentam uma letargia na sua efetivação, como ocorre com a PL Complementar nº 73/2021, que recebeu o nome de Lei Paulo Gustavo. A regulamentação desta lei resguardaria a continuidade de ações culturais por todo país e, principalmente, investindo no audiovisual brasileiro, criando empregos, mantendo o mercado aceso e abrindo a perspectiva de o setor cultural seguir vivo e em desenvolvimento.

Entendemos, então, que é nosso papel, como professores e estudiosos da área, não somente reconhecer as dificuldades e peculiaridades do momento, mas tentar atuar e contribuir para o desenvolvimento do livre pensar e, ao mesmo tempo, dar visibilidade a trabalhos de diferentes autoras e autores. Queremos que os textos aqui publicados: ensaios livres, artigos, estudos de caso e experiências metodológicas, escritos por profissionais, mestrandos, doutorandos e pesquisadores do audiovisual se cruzem nas temáticas, nos formatos e, principalmente, que animem novas perspectivas de pensamento do audiovisual nas três áreas investigadas: cinema, televisão e *streaming*.

Organizamos os textos em um caminho didático e, ao mesmo tempo, orgânico a partir da divisão em três seções: #cinema, #televisão e #streaming. Na passagem de uma rota para outra, selecionamos 3 artigos, nomeados de *Bússolas*, por se tratarem de escritos que propõem metodologias de análise e estudo do audiovisual. Além da organização por seções, identificamos cada texto com #hashtags que podem ser outra forma orientadora e identitária de cada capítulo no trajeto da leitura.

Começamos em #cinema com o texto de Luana Melgaço, *Diário de uma produtora independente no Brasil*. A partir do questionamento “Existe audiovisual no Brasil sem Ancine?”, provocado pelos organizadores deste E-book, Luana compartilha sua experiência num diário de bordo que revela o atual panorama do audiovisual no país. As relações entre a arte e a política, segundo as ideias do filósofo Jacques Rancière, e a produção cinematográfica brasileira contemporânea abrem o espaço de cena para as reflexões de Daniel Veloso no Capítulo 2 *Cinema político*

*no Brasil: reações e reflexões sobre filmes brasileiros contemporâneos*. O Capítulo 3 *Temporada: espaços periféricos no cinema brasileiro contemporâneo*, de Breno Henrique, investiga as formas de aparição e produção do espaço da periferia no cinema brasileiro contemporâneo, a partir do filme de ficção *Temporada* (André Novais, 2018).

Na *Bússola #1 A metodologia da série histórica: o operário e o trabalho no cinema documental brasileiro*, Mariana Souto descreve como a imagem do operário e do trabalho fabril brasileiro são construídas a partir de quatro documentários emblemáticos: *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019). Sob a metodologia da série histórica, o texto aponta traços de relações e alteridades existentes entre os filmes e cria uma linha de tempo documentada pelo cinema documental em cerca de 50 anos de história.

A segunda seção *#televisão* abre com o Capítulo 5, escrito por nós organizadores, *Miguel e a travessia da caatinga: a crise entre o arcaico e o moderno a partir da experiência visual e do figurino em Velho Chico*. Investigamos as televisualidades, isto é, a experiência visual oferecida pela televisão, a partir das matrizes culturais brasileiras e latino-americanas que subjazem essas materialidades, no campo da telenovela. No Capítulo 6, *Superamigos e as três dimensões do espetáculo de caridade*, Marcelo Travassos da Silva avalia o modelo tridimensional de análise crítica do discurso, do linguista Norman Fairclough, na narrativa de *Superamigos* (DC Comics). O artigo ainda discute como os personagens transitam entre as mídias HQ e a televisão. No Capítulo 7 *Chuck Jones e Tex Avery: dois subversivos pioneiros na criação de personagens animados*, Sávio Leite e Maria de Fátima Augusto defendem a importância e a subversão das animações realizadas pela dupla Jones e Avery. Em *Da TV aberta ao streaming: permanências e transformações*, Piedra Magnani da Cunha compara as duas formas de consumo da TV: aberta e sob demanda. O texto problematiza a partir da cultura de massa a dita “nova liberdade” advinda do consumo de conteúdo sob demanda.

Na *Bússola #2 Pesquisa metapórica como nova rota investigativa: a comunicação como afecção*, Vanessa Matos dos Santos aponta para esse

modelo metodológico de pesquisa como forma de entender os audiovisuais e seu fenômeno comunicacional na contemporaneidade. Dentro do escopo da Nova Teoria da Comunicação, a autora discute o afeto como uma rota possível no estudo audiovisual.

Na terceira e última seção *#streaming*, no Capítulo 10 “*Seriemanía no país da “novelomanía”? - Um mapeamento do circuito cultural da teleficção brasileira contemporânea*”, Lucas Martins Néia investiga o diálogo entre os modelos de teledramaturgia do Brasil e dos EUA e prospecta algumas tendências para os próximos anos. No Capítulo 11, *Guerra simbólica: pânico moral e a retórica do Daesh em Flames of war*, Lilian Sanches analisa a relação entre a propaganda do Daesh (grupo terrorista autointitulado Estado Islâmico) e as narrativas da “ameaça terrorista” no Ocidente. Em *Narrativa audiovisual e performances femininas: o gênero como figura de historicidade em Coisa mais linda*, Nicoli Tassis parte da discussão das teorias de gênero e identidade, a partir dos Estudos Culturais, para analisar as representações dos femininos na série brasileira produzida pelo Netflix.

No texto de encerramento, a *Bússola #3 Imagem e materialidade*, José Ricardo parte da metáfora do embalsamento do corpo físico, humano, para mostrar como se dão as relações e os processos de conservação da imagem/corpo analógica e a digital audiovisual. O ensaio lança luz sobre como lidar com a memória, a perda e a necessidade de cuidado no arquivamento de dados e imagens do audiovisual em tempos digitais.

Bom percurso!

*Belo Horizonte e Uberlândia, Minas Gerais (Brasil),  
Novembro de 2021, ano 2º da pandemia do Covid-19.*

I

#cinema



## CAPÍTULO 1

# Diário de uma produtora independente no Brasil

LUANA MELGAÇO

#cinema #produçãoindependente #Ancine

A semana<sup>1</sup> começa com a gravação de uma entrevista com Kevin. Ela tem 43 anos, ugandesa/alemã, e é a personagem que dá nome ao nosso filme, dirigido por Joana Oliveira e produzido por mim, lançado em janeiro de 2021 na Mostra de Cinema de Tiradentes. No mês de junho, *Kevin* é um dos 81 filmes brasileiros exibidos na Mostra Embaúba, uma mostra online, formato que se popularizou especialmente com o fechamento das salas de cinema durante a pandemia. Por meio da plataforma *Zoom*, conectamos três cidades, em dois países: Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Jinja. O sentimento é de alegria por esse reencontro virtual com Kevin. A entrevista é realizada por Flávia Cândida, curadora e produtora cultural, a nosso convite. Eu estou ali só para dar um suporte técnico e garantir que vai dar tudo certo. Enquanto as duas conversam, eu aproveito para trabalhar nos textos do BH nas Telas, um edital de produção audiovisual promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte. A Anavilhana, empresa produtora da qual sou sócia, vai apresentar um projeto de documentário experimental, dirigido pela Clarissa Campolina, chamado *Um convite para dançar*. Revejo o orçamento. Está muito

---

1. Esse diário foi escrito no dia 21 de julho de 2021.

apertado para os valores praticados no mercado, com cachês muito baixos para o patamar da equipe experiente com a qual trabalhamos. O edital permite que os filmes custem até 75 mil reais. O nosso orçamento, remunerando corretamente a equipe e investindo na estrutura de filmagem, deveria ser de ao menos 120 mil reais. Para equilibrar o desejo e a realidade, baixamos os custos dos equipamentos, diminuímos a equipe e oferecemos, como contrapartida, os serviços da equipe da Anavilhana como parte do “pacote”. Me divido entre a planilha e a conversa que acontece naturalmente pelo *Zoom*. Quando o encontro enfim se encerra, deixo o edital de lado e vou checar se tudo correu bem, combinar a edição dos melhores trechos e enviar o arquivo para que a tradutora legendasse para o português. Volto ao edital, encaminho os textos à Larissa, estagiária da Anavilhana, que vai finalizar a inscrição. Começo outra tarefa: escrever uma justificativa para o pedido de prorrogação do projeto *Canção ao Longe*, que deverá ser enviado à Ancine. O prazo de entrega venceu em junho de 2020 e, com o início da pandemia em março desse mesmo ano, ficamos impossibilitadas de terminar o filme. A respeito da tentativa de prorrogação desse prazo, a Ancine nos responde, há quase um ano, a mesma ladainha: *solicitação em análise*. Ofício escrito, faço uma pausa para o almoço. Hoje vou almoçar a sobra do fim de semana, então consigo voltar rapidamente ao trabalho. À tarde retomo o edital, agora com o time da Anavilhana em conjunto, fazendo a conferência dos textos e dos anexos, planilhas e declarações. O prazo vence às 17h e pretendo finalizar antes para evitar a decepção de não conseguir anexar os documentos, pois o sistema sempre fica lento na última hora da inscrição. Consigo fazer o envio às 15h, vou lá ao grupo de *WhatsApp* da Anavilhana, aviso às colegas, que respondem com vibrações positivas para que o projeto seja habilitado e aprovado. A gente sempre comemora cada projeto finalizado e entregue! É o segundo ano que apresentamos a proposta e esperamos que desta vez ela seja contemplada. A pausa me permite um giro pelas redes sociais e me deparo com uma reportagem do portal UOL noticiando que possivelmente 1 mil filmes da Cinemateca Brasileira podem ter sido perdidos desde que a instituição foi abandonada pela Secretaria de Cultura há quase um ano e meio, um dos maiores acervos de filmes do mundo

se encontra em perigo.<sup>2</sup> Não tenho muito tempo para aprofundar na leitura, pois em poucos minutos vai começar um debate gravado sobre a produção mineira na pandemia. Somos cinco mulheres debatedoras, entre produtoras, diretoras de festivais e realizadoras. Enquanto participo do debate, as mensagens no meu *WhatsApp* se multiplicam. No fim de semana, um edital polêmico foi lançado pelo governo do estado, e grande parte do setor não concorda com os termos. Uma reunião com colegas foi marcada às pressas, e minha presença é demandada para articularmos uma resposta à secretaria estadual. Não vou conseguir estar presente, pois o debate online ainda demora e tenho que organizar as demandas de trabalho do dia seguinte que, como hoje, também vai ser cheio. Essa foi a descrição de uma segunda-feira comum na minha rotina de trabalho, uma gincana de atividades, reuniões e prazos a cumprir.

Sou formada em Comunicação Social pela UFMG e foi na faculdade que comecei a traçar meus primeiros passos como produtora. Me formei nos anos 2000; e em 2005 me tornei produtora *freelancer*, trabalhando em projetos que me contratavam para demandas logísticas, execução financeira e assistência. Em 2008, conciliando os trabalhos para os quais eu era contratada, comecei a vislumbrar produzir os meus próprios projetos, o que envolvia uma dedicação de tempo mais expandido e a colaboração com o desenvolvimento das ideias, argumentos e roteiros desde a concepção, além de captar o dinheiro em editais públicos e privados. Me associei a duas diretoras, Clarissa Campolina e Marília Rocha, para fundar a Anavilhana. Assumir a direção de uma empresa fez nascer em mim outro perfil profissional: além de me dedicar aos filmes, era preciso me aproximar das discussões políticas em torno do fazer cinematográfico, dialogar com os poderes públicos municipal, estadual e federal, me posicionar, entender historicamente os formatos de financiamento e acompanhar a aplicação dos recursos nos diversos mecanismos existentes. Com o passar dos anos, fui me associando a grupos de discussão locais e nacionais, me envolvendo em atividades de estudo,

---

2. O presente texto foi escrito alguns dias antes do trágico incêndio que atingiu o galpão da Cinemateca Brasileira, na Vila Leopoldina em São Paulo, no dia 29 de julho de 2021. Boa parte do patrimônio material brasileiro foi queimada junto a 4 toneladas de documentos históricos, cópias de filmes e objetos (*Nota da organização*).

e em 2018 colaborei decisivamente para a aprovação da Lei do Audiovisual do estado de Minas Gerais. Assumi, ao longo desses dez últimos anos, que debater política era parte fundamental do meu trabalho.

Como produtora, tenho experimentado outros novos desafios desde março de 2020, quando o trabalho passou a acontecer em *home office*. O lado “gestora” foi obrigado a se aprimorar e a encontrar estratégias para manter o funcionamento da produtora à distância: lidar com os altos e baixos da equipe, com os sentimentos de perda, com as incertezas; cobrar alguma produtividade; buscar empréstimos e organizar o fluxo de caixa da empresa enquanto parte dos projetos estão parados; pensar em novas atuações, abrir espaços, pensar em outras formas de produzir, investir na comunicação por meio das redes sociais; realizar o antigo desejo de um site novo da empresa, que guarde a memória dos trabalhos realizados; enfrentar riscos desconhecidos; incluir nos orçamentos um sem-número de protocolos e etapas de produção que antes da pandemia não existiam. E mais que tudo, gastar horas e horas resolvendo diligências e demandas burocráticas que chegam da Ancine, a nossa agência reguladora. São inúmeras as reuniões, *lives*, *webinários* com associações de classe, escritórios de advogados, GTs para estudos de caso e propostas para questões comuns recorrentes em nosso cotidiano de trabalho. Um dos grupos, formado por realizadores/as e produtoras, tinha como objetivo estudar uma linha do tempo desde que a Ancine parou de atuar em sua função primordial, que é o fomento ao setor. Em outro grupo, uma mobilização para salvar do descaso a Cinemateca Brasileira. Um terceiro grupo se reuniu durante todo o segundo semestre de 2020 para estudar a Lei Aldir Blanc<sup>3</sup>, desde o início da sua criação até a aplicação nos estados e municípios. Outro grupo, formado por representantes de instituições mineiras, também se organizou para dialogar com o poder público local a aplicação da mesma lei em âmbitos municipal e estadual. E mais outro grupo, formado por 34 produtores de diversos estados brasileiros, com o propósito de estudar a prorrogação dos prazos de realização dos projetos aprovados na Ancine no contexto da pandemia.

---

3. Lei emergencial de apoio aos profissionais da cultura que sofreram com o impacto da pandemia de Covid19. Elaborada pelo Congresso, com forte apoio do setor cultural.

Outro dia de trabalho começa. A primeira reunião é com a equipe de estudo que discute a prorrogação dos prazos dos projetos vigentes na Ancine. Estão presentes ao encontro, que acontece pelo *Google Meet*, vinte pessoas. Estamos em pandemia e, para a maioria de nós, é impossível filmar no Brasil. Em abril de 2021, um ano após a declaração da crise sanitária pela OMS, atingimos o recorde no número de mortes. Por dia, são mais de quatro mil vidas perdidas. As organizações de classe, sindicatos e associações, que até então se dedicaram a produzir protocolos de forma que a atividade tivesse continuidade, dessa vez emitiram notas determinando a suspensão imediata das produções presenciais. Nenhum protocolo seria suficiente diante da transmissão da doença no país.

Na reunião estão presentes representantes de empresas produtoras de norte a sul do Brasil e em comum fazemos parte da API, Associação de Produtoras Independentes, atualmente com 200 associadas. O assunto em pauta nesse encontro será levado à Assembleia Ordinária da Associação para ser discutido com o grupo maior. Dividimos o trabalho entre nós, de forma que pudéssemos conversar com escritórios de advogados e entender como abordar a questão: administrativamente ou judicialmente. Produtores desesperados com um entendimento restrito, por parte da Ancine, sobre a prorrogação dos prazos da execução dos projetos, tentavam encontrar caminhos para fugir da inadimplência perante a agência.

Enquanto a reunião acontece, e depois de horas de conversas em plataformas online, minha cabeça se perde em devaneios e surge uma pergunta que a tem martelado constantemente. Quando foi que meu tempo, antes destinado a conversas criativas com diretores/as e roteiristas, planilhas orçamentárias, discussões de desenhos de produção e escrita de projetos futuros foi tomado majoritariamente por conversas com advogados sobre estratégias judiciais desnecessárias?

Faço uma viagem no tempo. Lembro-me do golpe que destituiu uma presidenta democraticamente eleita por meio de manobras jurídicas para comprovar um crime inexistente. Em nível nacional, testemunhamos uma instabilidade jurídica generalizada e a fragilidade das instituições. Era o ano de 2016. A Ancine, por ser uma autarquia especial,

tem a mudança de diretoria desvinculada à troca do governo federal, mas isso acontece em maio de 2017, após o término do mandato de Manoel Rangel como presidente da instituição. Inicia-se, a partir disso, um período de turbulência na agência.

Testemunhamos a mudança brusca de uma política, antes fundada na regionalização e na diversidade de projetos e produtoras contempladas, por uma visão que valoriza os privilégios, que traz para o centro das decisões as empresas estrangeiras e grandes estúdios, e que substituiu os critérios de avaliação de qualidade dos projetos e a pluralidade de propostas por um *ranking* de números, notas de performances e sucessos de bilheterias por meio de uma “corrida virtual” de preenchimento de plataforma online. Assim nasceu o “Audiovisual Gera Futuro” (2018), com muita publicidade envolvida e quantias exorbitantes de dinheiro, algo em torno de 1,125 bilhões de reais. Parte do setor, principalmente as pequenas e médias empresas que previram a descontinuidade de suas atividades a médio/longo prazo, se manifestou prontamente contra. E os debates envolvendo os rumos das novas políticas tomou conta dos encontros de mercado, dos festivais de cinema e das rodas de conversa.

O país, às vésperas de uma nova eleição presidencial, e ainda traumatizado com o rompimento de um governo em curso, vivia uma crise econômica, desemprego, a perda de direitos, além de uma reforma trabalhista estranguladora. Mas o setor audiovisual, ainda reverberando uma política pública que criou, especialmente pela Lei da TV Paga<sup>4</sup> e fez crescer o fomento em sua incipiente indústria, presenciava um excelente momento da produção, alcançando números que superavam os da indústria farmacêutica e do turismo. Internacionalmente, os filmes brasileiros alcançavam resultados e passavam a ocupar espaços de prestígio no cinema mundial. A programação dos canais de TV foi ocupada por produções nacionais diversas: filmes, séries, ficções, documentários, animações produzidas em todos os cantos do país. O volume de recursos desse setor parecia incoerente com o momento econômico pelo qual passávamos.

---

4. A Lei nº 12.845/2011 determina que os canais da TV paga exibam uma cota de produção brasileira independente na programação, o que ampliou a capacidade de investimento do FSA.

Foi nesse cenário complexo e turbulento que apareceu uma figura que até então era pouco presente em nossas atividades. O Tribunal de Contas da União (TCU), responsável por auditar as contas da Ancine, acusou a instituição de, em anos anteriores, ter aplicado os recursos sem nenhum controle. A partir daí, foi iniciado um procedimento administrativo para analisar se a agência teria condições de controlar o investimento de 2018, ameaçando, também, suspender e paralisar as verbas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)<sup>5</sup> – o que de fato aconteceu já em 2019. Com isso, o ano de 2018 marcou o início da tragédia do cinema brasileiro e foi nesse momento que se montou o cenário para que o bolsonarismo encontrasse o terreno perfeito para o desmonte da agência e da força plural do audiovisual brasileiro. Aquela foi, e ainda é, uma tentativa de desmoronar um setor pungente e sólido, independente da sua força econômica, da geração de empregos e do papel primordial que desempenha na construção da soberania das identidades culturais do país, jogando para a opinião pública a ideia de que o audiovisual não se constitui como um trabalho sério e qualificado e fortalecendo a visão oportunista de que os artistas vivem “mamando no governo”.

Foi nesse cenário que o TCU passou a inquirir o funcionamento da agência e da contratação dos projetos por meio de um acórdão<sup>6</sup> que promoveu uma devastação no setor produtivo audiovisual e que, na prática, instalou uma inércia nas atividades da agência, deixando servidores amedrontados e empresas produtoras perdidas em como lidar com a execução dos projetos em curso. A possibilidade de que as regras fossem aplicadas retroativamente a partir de critérios ainda indefinidos foi tema de inúmeras discussões jurídicas entre os agentes do setor. O diálogo com a agência, antes constante e próximo, foi substituído pelo distanciamento e pela burocracia, pela falta de transparência e por alterações nas instruções normativas, sem clareza e sem qualquer estudo aprofundado sobre a viabilidade da execução dos projetos, paralisando as ações cotidianas da produção. O Ancine + Simples, um modelo de

---

5. O que é o FSA. Disponível em <<https://www.brde.com.br/oque-e-fsa/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

6. Acórdão 721/2019. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1hoqZodjYiCoVq59UAby0G7uEDUwKNa8/view>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

gestão criado na agência em 2015 e que trazia qualidade, transparência e simplicidade na execução, foi questionado. Empresas produtoras tiveram suas prestações de contas anteriores desenterradas e questionadas, o que trouxe pânico sobre os processos instituídos até então.

Em 2019, quando o documento foi publicado, eu estava iniciando a pré-produção do longa-metragem *Canção ao Longe*. O filme, que começou a ser desenvolvido em 2011, finalmente tinha conseguido passar por todas as etapas de roteiro, consultorias criativas e financiamento. Eu e Clarissa, animadas com a proximidade das filmagens, nos empenhávamos em pensar o desenho de produção do filme, cada detalhe do cenário, da equipe, dos equipamentos. O primeiro semestre daquele ano havia sido bastante movimentado. Começamos com o lançamento de outro filme – *Enquanto Estamos Aqui* (direção da Clarissa Campolina em parceria com Luiz Pretti) – no prestigiado Festival Internacional de Cinema de Roterdã, na Holanda. Eu e os dois diretores apresentamos o filme, e sua exibição foi seguida de debates com o público. Bolsonaro tinha acabado de tomar posse, o que tornava nossa apresentação, além das conversas sobre linguagem cinematográfica, uma oportunidade para que o público internacional se antecipesse com o futuro que estaria por vir no Brasil. Poucos dias depois de Roterdã, eu estaria em Berlim, na Berlinale, um dos festivais de cinema mais importantes do mundo. Seria a vez da apresentação de *Breve História do Planeta Verde*, longa-metragem dirigido pelo argentino Santiago Loza e realizado graças a uma coprodução internacional entre Argentina, Brasil e Alemanha. O financiamento brasileiro aconteceu com o auxílio de um edital do FSA, o Prodecine 06, que permitia que recursos brasileiros fossem investidos em filmes latino-americanos. *Breve História* foi apresentado na competição Panorama, que reuniu 40 filmes de cinema autoral do mundo. Saímos de lá premiados pelo valioso *Teddy Award*, troféu concedido a produções com temática LGBTQIA+, e o filme foi vendido para mais de 50 países. Voltei à Anavilhana, feliz pelo lançamento internacional dos dois filmes, e ainda com outro desafio antes de iniciar a filmagem de *Canção ao Longe*: realizar a segunda etapa de filmagem de *Kevin*, uma vez que depois de dois anos os recursos do edital Prodecine 05, com os quais fomos contempladas, finalmente haviam sido liberados. Em março

de 2019, uma equipe de oito pessoas partiu de Belo Horizonte com destino a Jinja, na Uganda, para contar a história de uma amizade entre duas mulheres. Em abril, eu iniciava a jornada de outro filme, esse em parceria com o diretor Marcos Pimentel, com quem trabalho há treze anos: *Os Ossos da Saudade*, um documentário sobre a ausência, narrado a partir das vivências de pessoas que experimentam sentimentos de falta e distância no Brasil, em Portugal, em Angola, em Moçambique e em Cabo Verde.

Mas toda a alegria do movimento de lançamento e filmagem de nossos filmes foi atravessada pela dureza do que se anunciava com a paralisia da Ancine e pelas dúvidas a respeito da execução dos projetos. Uma onda de judicializações tomou conta das produtoras, que não tiveram alternativa a não ser apelar à justiça para a liberação de editais aprovados, cujas contratações não evoluíam. Nossos planejamentos futuros desmoronaram com a incerteza de quando teríamos acesso aos recursos dos projetos aprovados. Muitas empresas foram obrigadas a diminuir equipe, devolver salas alugadas, cancelar a execução de projetos em curso. Desde 2019 a agência não lança novos editais, projetos foram censurados por suas temáticas contrárias às posições do atual governo e, além disso, o programa internacional foi descontinuado. Muitas outras batalhas foram travadas nesse período. A agência operou por quase dois anos com uma diretoria interina e a Secretaria de Cultura passou por trocas constantes de dirigentes. As empresas produtoras, com o apoio de entidades – associações e sindicatos – foram à luta contra a criminalização de suas atividades, a fim de estabelecer marcos jurídicos adequados para a continuidade do setor.

Um dos grandes desafios foi buscar o diálogo com o TCU e apresentar aos juízes o funcionamento do mercado audiovisual, demonstrando que os questionamentos do acórdão não eram compatíveis com nossa atividade. Também foi preciso renovar a comunicação com o novo congresso eleito em 2018 e, por meio da comissão de cultura e da frente parlamentar do audiovisual, trabalhar para que a Ancine trouxesse respostas ao setor e pressionar para que fôssemos atendidos em nossas reivindicações, muitas delas ainda sem resposta até hoje. O movimento de judicialização – tanto para a contratação dos projetos, quanto para as prestações

de contas questionadas – acendeu um questionamento do Ministério Público Federal referente à lentidão das atividades da Ancine, exigindo que seus dirigentes respondessem sobre os recursos não aplicados do FSA e sobre novos prazos e metas para funcionamento da agência. Paralelamente, tenta-se, a todo custo, caminhar com o projeto de regulamentação do *streaming*, que tramita de forma capenga, rendendo-se ao *lobby* bilionário de empresas de tecnologia que, até o presente momento, não pagam Condecine<sup>7</sup>, não contribuem para a produção independente e não têm obrigações de cota de títulos nacionais em sua programação. Tudo isso revela um verdadeiro despreço à institucionalidade e uma total falta de compromisso com o setor.

### 1. Existe cinema sem a Ancine?

Comecei a escrita deste texto a partir da seguinte provocação da coordenação editorial desta publicação: *Existe cinema sem a Ancine?*

Perguntei aos meus colegas produtores qual o impacto da paralisação da Ancine em suas vidas profissionais. Relembrei a fala contundente do colega diretor e produtor Douglas Duarte, do Rio de Janeiro, ao participar de uma audiência pública na comissão de cultura da Câmara dos Deputados: “A gente tá tendo que guardar nossos sonhos porque em 2018 o Brasil elegeram um presidente que decidiu que o país não teria uma imagem soberana de si”<sup>8</sup>. Tracei o meu trajeto, até os dias de hoje, me formando como profissional ao mesmo tempo em que as políticas públicas foram fundadas e aprofundadas. Percebo cotidianamente a frustração de uma nova geração de profissionais, formados em cinema nos anos de aquecimento do setor, que, desanimados quanto ao rumo de suas carreiras, encontram no cinema feito sem dinheiro, e com amigos, uma oportunidade de trazerem à tona seus desejos de expressão artística.

---

7. Condecine: Contribuição para Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, paga por agentes diversos do setor. O produto da arrecadação da Condecine compõe o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sendo revertido diretamente para o fomento do setor.

8. DUARTE, Douglas. *Comissão de Cultura: Frente em defesa do Cinema e do Audiovisual Brasileiros*. 4 mai. 2021 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c3Xyx0cPe6c>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Qual é o modelo de produção que se estabelece quando nossa agência de fomento se encontra paralisada e pouco dialoga com o setor? O cinema vai continuar a existir? Ou mais precisamente: o que uma agência potente poderia fazer pela nossa produção no futuro?

Nas trocas corriqueiras com colegas do audiovisual, sempre defendo a importância de nossa atividade como ação de expressão, liberdade, identidade e subjetividade, que se desdobra em entretenimento, reflexão, produção de conhecimento, experimentação, criação. O audiovisual, como parte da cultura de um país, é também um registro do nosso tempo, das questões que nos movem, daquilo que nos atravessa nas esferas política, econômica e social. É uma atividade economicamente potente, que não polui e gera empregos. Temos uma indústria em formação que aciona e produz troca econômica com vários outros setores culturais (música, teatro, moda, *design*), e setores produtivos (transporte, turismo, alimentação, construção, tecnologia). O Brasil possui um dos maiores mercados consumidores de audiovisual, e a prova disso é que grandes estúdios e plataformas de *streaming* disputam esse território tão importante.

A presença da Ancine como agência reguladora e de fomento, que promove políticas públicas que gerem oportunidades de negócios, a valorização da propriedade intelectual, a regionalização e atenção a toda a cadeia de produção - do desenvolvimento à distribuição - é a garantia de um cinema diverso e inclusivo. Em um país com dimensões continentais e uma cultura vasta, o público consumidor de cinema tem o direito de acessar conteúdos comerciais, de entretenimento e industriais, mas também as produções autorais, experimentais e artesanais. A inoperância da Ancine diminui as possibilidades de atuação do setor, e abre as portas para um audiovisual servil aos interesses de grandes conglomerados e *big techs*, entregando os direitos patrimoniais das obras e a participação de suas receitas comerciais, além da pasteurização estética e das narrativas. É importante defender os interesses nacionais e a dinâmica saudável das operações de mercado, tornando a indústria economicamente viável, provendo condições para operadores de diversos tamanhos e estilos a fim de oferecer o máximo de diversidade possível aos cidadãos brasileiros. Precisamos partir de princípios

democráticos como inegociáveis: a política pública precisa garantir acesso a todos, tanto para quem produz, tanto para quem consome. É determinante reduzir desigualdades e injustiças históricas cometidas contra mulheres, negros, pessoas LGBTQIA+ e outros grupos.

Termino a escrita deste texto em 21 de julho de 2021. Estou participando, há duas semanas, de um laboratório para desenvolvimento de projetos, o vitória.av.lab. Sou tutora de seis projetos de Minas Gerais e Espírito Santo e discutimos, ao longo desse tempo, as alternativas de financiamento para cada um deles. Antes de cada encontro, respiro fundo para trazer aos participantes uma esperança de que esses projetos serão realizados em um futuro breve. São histórias de viagens, de amor e vida, sobre luto, desejos e lutas. Merecem sair dos papéis e povoar nosso cotidiano.

Produzir é também promover diálogos e este texto não teria sido escrito sem conversas diretas e indiretas com:

Daniel Van Hoogstraten, Jacson Dias, Mannuela Costa e Tatiana Leite, pelos áudios e textos enviados na tentativa de me ajudar a responder a esta difícil pergunta: *Existe cinema sem Ancine?*

API (Associação de Produtoras Independentes) – criada em 2018 no palco do Festival de Brasília, representa pequenas e médias produtoras de todos os estados brasileiros. Um espaço de diálogo e mobilização entre realizadores/produtores de todo o país.

ATCIMG (Associação de Trabalhadores do Cinema Independente de Minas Gerais).

*Support Group* – grupo de *WhatsApp* formado por mim, Ana Alice de Moraes, Diana Almeida, Leonardo Mecchi, Mannuela Costa, Paula Pripas e Thiago Macedo Correia, todos produtores e amigos nessa jornada tão instável e desafiadora que é produzir cinema.

*Producers Care* – grupo de *WhatsApp* formado por produtores para trocas e ajuda mútua.

Equipe da Anavilhana: Analu Bambirra, Carolina Mariano, Clarissa Campolina, Daniela Cambraia e Larissa Barbosa.

Conversas por e-mail e reuniões online com João Dumans, Marcella Jacques, Laura Godoy, Affonso Uchoa, Júnia Torres, Dacia Idalpina, Beth Formaggini, Marcelo Lordelo e Marcelo Pedroso. Essas trocas

resultaram na escrita de um texto, ainda não publicado, sobre o histórico dos problemas da Ancine e a prestação de contas dos projetos. Algumas partes desse texto foram aqui reproduzidas. Esse grupo também promoveu uma reunião de estudo com o Alfredo Manevi e com a equipe do gabinete da deputada federal Áurea Carolina, entre setembro e dezembro de 2020.



## CAPÍTULO 2

# Cinema político no Brasil: reações e reflexões sobre filmes brasileiros contemporâneos

DANIEL DE LIMA VELOSO

*#cinema #cinemapolítico #cinemabrasileiro*

Se há uma consciência de mundo a ser conquistada, o cinema, a seu modo, deve contribuir para essa construção. Estudar a construção do discurso no cinema pode ser de grande valia para o amadurecimento da discussão a respeito das formas narrativas que vêm sendo articuladas por filmes nacionais na atualidade. Este é o tema deste capítulo, um recorte da pesquisa de mestrado em Comunicação Social: Interações Midiáticas, na PUC Minas.

Ao longo da história da humanidade, arte e política têm estreita relação. A arte é um espelho da sociedade desde a antiguidade e registra as inquietações do nosso dia a dia com o objetivo de causar reflexões por meio de diferentes formas de expressão. O cinema tem a capacidade de evidenciar dúvidas e questões sociais muitas vezes esquecidas ou disfarçadas. Os filmes podem colocar em foco questões e sugerir caminhos para novas reflexões sobre temas que às vezes não imaginávamos existir. A sétima arte não existe para substituir a política, nem mesmo fomentar uma revolução, mas é capaz de catalisar anseios e sonhos de uma sociedade.

O cinema nacional contemporâneo reage a essas questões políticas e, como ressonância de movimentos históricos volta as lentes para as mazelas da sociedade brasileira. Primeiramente, é necessário falar de um cinema do passado, uma vez que o contexto contemporâneo tem uma história com a qual dialoga. Estamos nos referindo ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal. Temas como o neocolonialismo, o subdesenvolvimento, o regionalismo e a busca por uma estética nacional são recorrentes na cinematografia brasileira. Foram vários os cineastas que buscaram, por meio de sua arte, levantar importantes questões relacionadas ao pertencimento nacional, nossa identidade e nosso povo.

Entendemos o cinema político como algo que vai além da temática dos filmes. Identificamos como cinema político as obras abertas, ligadas à diversidade e à liberdade de pensamento. A política que queremos discutir não é exercício de poder ou luta pelo poder, tampouco, é definida por leis ou instituições. Buscamos a política como uma atividade que se reconfigura nos âmbitos sensíveis.

A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Dentro dos vários sentidos possíveis de política, gostaríamos de destacar um deles, que, para nossa perspectiva, talvez seja o mais importante, o sentido estético de política: a *política contida nas formas*. À medida que a obra nos mostra perspectivas diversas e que nos oferece possibilidades de reflexão, podemos percebê-la com potencial de criar fissuras capazes de tocar o espectador.

É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacionar com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

As diferentes maneiras de exposição do visível e como a obra é construída determinam capacidades novas, em ruptura com as formas antigas do visível. É assim que podemos identificar na *forma dos filmes* a potencialidade de deslocamento que desejamos. “Ela consiste, sobretudo, em disposições de corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, longe ou perto”. (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

O cinema político, portanto, pode ser aquele criado pelo artista que busca mudar os referenciais do que é visível, mostrar o que não era visto e, principalmente, mostrar de outro jeito, objetivando a construção de rupturas no tecido sensível das percepções e conseqüentemente na forma em que percebemos os filmes.

Filme político hoje em dia talvez também queira dizer filme que se faz em lugar de outro, filme que mostra sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas. (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

Identificamos a década de 1960 como o ápice do cinema político no país, justamente pela consolidação do Cinema Novo, reconhecido em todo o mundo como um dos mais importantes movimentos artísticos e cinematográficos brasileiros. Para Glauber Rocha, “o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos” (ROCHA, 2003, p. 104). *Rio, 40 Graus* (1955) é um dos pilares sobre os quais se alicerçou o cinema brasileiro como arte de expressão da identidade nacional. O filme é um retrato social do Rio de Janeiro e apresenta a complexa relação social existente entre o morro e o asfalto. As repúblicas paralelas impostas por milícias e traficantes sob os olhares coniventes dos políticos, a beleza exuberante das praias e da natureza em contraposição ao amontoado de casas nos morros da cidade, crianças nas ruas lutando pela sobrevivência, o discrepante abismo social existente entre os pobres e os ricos. “*Rio, 40 Graus* era um filme popular, mas não populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo; sua intenção, vinda de baixo e para cima, era revolucionária e não reformista” (ROCHA, 2003, p. 105).

Nelson Pereira dos Santos realizou, em *Rio, 40 Graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado e mostrou aos jovens cineastas uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. A obra subverteu o modelo de produção vigente no país, o dos filmes da Vera Cruz.<sup>1</sup> Foi realizado com baixo orçamento e levou às ruas a câmera de filmar, mostrando de forma explícita uma cidade com seus problemas e suas questões sociais. *Rio, 40 Graus* incentivou diversos diretores a começar a sonhar com um cinema genuinamente brasileiro.

Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com dignidade, descobriram também, naquele exemplo, que podiam fazer cinema com ‘uma câmera e uma ideia.’ (ROCHA, 2003, p. 106).

Santos utilizou os recursos disponíveis, de modo que as limitações da época apareceram impressas na estética dos seus filmes. *Juventude* (1950), documentário de 45 minutos, foi filmado nas ruas e favelas, algo nunca antes visto nas telas. Posteriormente a Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro iniciou seu momento de descolonização. Os cineastas conseguiam criar outras formas de articulação da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que mantinham grande fidelidade às suas origens culturais.

O documentário *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, foi um marco para a geração do Cinema Novo. O filme se afirma como alternativa ao quadro das produções brasileiras de então. Ele narra o cotidiano e a vida simples dos pescadores do vilarejo de Arraial do Cabo, no litoral do Estado do Rio de Janeiro. Após

---

1. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro que, patrocinado pela burguesia paulistana, buscou replicar os moldes hollywoodianos de produção cinematográfica à realidade brasileira. A companhia produziu mais de 40 filmes de longa-metragem e conseguiu reconhecimento da crítica e alcançou grande público, como o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que recebeu o prêmio de Melhor Filme de Ação no Festival de Cannes e foi distribuído em mais de 80 países. A companhia entrou em colapso por não conseguir mais bancar as pomposas produções e declarou falência em 1954.

a instalação da Fábrica Nacional de Álcalis, os pescadores veem a vida modificada e partem em busca de novas perspectivas.

Do ponto de vista formal, a montagem de *Arraial do Cabo* traz inovações que seriam adotadas posteriormente pelo Cinema Novo. As imagens da indústria têm cortes brutos, movimentos de câmera na mão bem marcados, e a fotografia bem contrastada. Por outro lado, a trilha sonora se contrapõe às imagens longas, claras e calmas do cotidiano dos pescadores. O conflito entre os modos tradicionais de produção e os problemas da industrialização são demonstrados pela maneira de filmar e de montar o filme. A forma se explicita para acentuar a contradição entre o avanço industrial e a vida cotidiana dos moradores da vila de pescadores. A estética do Cinema Novo começa a aparecer de modo discreto no curta de Saraceni e Carneiro. O curta suscita o pensamento de uma nova estética voltada para a diversidade cultural e social brasileira. *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, conta a história de um quilombo formado em meados do século XIX por escravos libertos, no sertão da Paraíba. Sem perspectivas, a população do povoado se vê isolada das instituições, presa em um ciclo econômico trágico, variando do plantio do algodão à cerâmica. Do ponto de vista formal, percebemos que a montagem do filme faz uso de cortes que mostram vários ângulos da mesma ação, de cortes com *falso-raccord*. O filme foge do academismo e das montagens clássicas comumente vistas à época.

Filmes como *Aruanda* e *Arraial do Cabo* destacaram-se por romper com a tradição do cinema brasileiro dominante até então. Glauber Rocha foi um grande entusiasta desses filmes, principalmente pelo fato de fugirem do padrão de documentários realizados no país, sempre ligados a um discurso “oficial”, cuja temática nunca era diferente da exaltação da natureza exuberante ou de personalidades importantes da história nacional.

Esses novos filmes e seus diretores teriam estabelecido uma descon-tinuidade ético-estética com os padrões e as convenções da tradição anterior, tanto por concentrarem-se na ‘realidade social brasileira, quanto por se livrarem da rigidez formal e do academicismo, iniciando, do ponto de vista da época, uma ‘revolução realista’ na história do cinema brasileiro. (RESENDE, 2007, p. 32).

Assim como Nelson Pereira dos Santos, que construiu um “realismo carioca”, essas produções conseguiram se destacar por mostrar uma realidade brasileira, conceito tão caro aos cineastas que desenvolveram o Cinema Novo. O Cinema Novo se relacionou às propostas modernistas dos anos vinte e trinta e ganhou força a partir da premissa da construção de uma identidade própria. Esses novos realizadores propuseram retratar a realidade brasileira desenvolvendo artifícios de linguagem adequados às condições de produção da época.

Glauber Rocha foi um dos formuladores de uma ideia que tinha como ponto central a necessidade de pensar uma estética própria, diversa dos padrões da matriz industrial do cinema, principalmente o norte-americano. O próprio Glauber define bem o sentimento naquele momento:

Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, John Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro, que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos filmes da Europa. (ROCHA, 2004, p.52).

O centro das atenções das produções seria, portanto, a apresentação da cultura nacional por meio de uma visão original, sensível, oriunda de um cinema produzido no subdesenvolvimento.

É bastante conhecido que os escritos de Glauber Rocha sobre o conceito de revolução transitavam basicamente entre o sentido político e estético. O cineasta procurava implementar uma *nova linguagem cinematográfica* que causasse no espectador o estranhamento e o desconforto, essa estratégia levaria o público a reconhecer a situação de subdesenvolvimento e miserabilidade que estava sendo mostrada nas telas fazia parte da sua realidade. O objetivo dessas imagens era o de promover o transe, uma categoria criada por ele e que consistia em provocar, através do ‘*choque*’, a ‘instabilidade das consciências’. Esse procedimento seria o caminho necessário para se chegar à consciência sobre o subdesenvolvimento. (MORENO, 2011, p. 138).

Estavam então desenhadas as bases do Cinema Novo. Segundo a premissa de construção de um cinema genuinamente nacional, novos

diretores se voltam para o interior do Brasil, principalmente o sertão, símbolo das mazelas geradas pelo imperialismo cultural e econômico.

Em 1961, Glauber Rocha lança *Barravento*. O filme apresenta uma comunidade chamada Buraquinho, cujos pescadores locais trabalham com uma rede de pesca alugada a duras penas. Em certo momento, o proprietário da rede, insatisfeito com a baixa produtividade da pesca, decide retirar a rede dos pescadores, que voltam a pescar com suas jangadas e tarrafas. No centro da história se encontra Firmino (Antônio Pitanga), antigo morador local que, recém-chegado da cidade, altera o panorama do lugar ao tentar conscientizar seus conterrâneos de sua condição social e a necessária luta por libertação. Por outro lado, vemos Aruã (Aldo Teixeira), protegido de Iemanjá, que decide pedir intervenção aos deuses em nome dos pescadores. A narrativa é apresentada sob os preceitos das religiões de origem afro-brasileiras, que contrapõem seus conflitos entre a resolução dos deuses e a resolução dos homens. “Em *Barravento*, a questão política (da transformação social) e a questão cultural (da identidade) emergem como núcleo da atenção, dos problemas e das propostas de discurso” (XAVIER, 2007, p. 55).

O enredo principal de *Barravento* é político. Encontra-se entre a alienação religiosa e a transformação social, entre os mitos religiosos e a consciência política. O conflito entre Firmino e Aruã representa o papel do “Estado Protetor, que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne centro de decisão”. (BERNARDET, 2007, p. 79). O conflito de classes está presente na representação social brasileira, o povo se vê preso aos operadores do capital, e seu destino, por sua vez, nas mãos de sua religiosidade.

Do ponto de vista formal, o filme se estrutura em três momentos: *equilíbrio* – da comunidade, antes da chegada de Firmino; *desequilíbrio* – causado pela presença de Firmino; *novo equilíbrio* ao final – quando a comunidade volta a sua normalidade, tendo a presença de Firmino modificado a vida de Aruã, que vai para a cidade, como ele o fizera. Dentro dessa perspectiva, fica clara a posição de Firmino como elemento motor das transformações da comunidade e de Aruã. Para demonstrar

tal centralidade, Glauber faz uso de elementos formais, tal como ressalta Xavier:

Ao longo do filme, os discursos de Firmino assumem uma impo-  
stação teatral-didática na *mise-en-scène* e o enquadramento o isola dos  
pescadores. Discursiva praticamente para a câmara e encontra seus  
ouvintes numa suposta plateia fora do mundo de Buraquinho. (XA-  
VIER, 2007, p. 31).

É possível acompanhar o comportamento de Firmino durante o filme  
em sintonia com a forma narrativa escolhida por Glauber. Sua persona-  
lidade é marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por um evidente  
desequilíbrio, o que pode ser observado pelos enquadramentos e pelos  
cortes propostos pelo diretor.

Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma  
oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do  
filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas  
andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia  
de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão arranjadinhas nos  
seus lugares como o retrospecto talvez faça supor. (XAVIER, 2007, p.  
33).

É por meio da forma que Glauber monta seu personagem. Nessas  
rupturas são identificados os traços para a construção dos filmes de  
Glauber. “As características de imagem e som se põem como respostas a  
demandas que vêm da esfera do político e do social, e como elementos  
de outra natureza entram no jogo que constitui a obra” (XAVIER, 2007,  
p. 15).

O longa *Cinco Vezes Favela* (1962), experiência cinematográfica que  
reuniu filmes de curta duração, foi produzido pelo Centro Popular de  
Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes e dirigido por dife-  
rentes realizadores. A importância do filme ultrapassa a temática apre-  
sentada, a começar pelo seu processo de produção. Por ter sido reali-  
zado por uma instituição que não representa a cultura oficial, o filme  
teve liberdade de expressar a realidade popular, sem assumir posições  
que fossem de interesse de detentores de poder. Para Glauber, “um fato  
básico que por si só já caracteriza uma nova tendência: a produção inde-

pendente, entregue pelos produtores a jovens cineastas com intenções de autoria” (ROCHA, 2003, p. 131).

O filme tece sua narrativa valendo-se de uma perspectiva popular, dando força ao trabalhador que se revolta contra o patrão, ao ladrão da favela que rouba por não ter o que comer. Essa obra, por sua condição de produção, teve o mérito de levar às telas informações sobre a condição social da população, salientando a estrutura social dominada pela burguesia. Bernardet define a importância do filme para o movimento que se instaurava no país: “Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideias cinematográficas no Brasil. Esse também foi o principal papel de *Cinco Vezes Favela*” (BERNARDET, 2007, p. 41).

Um dos cineastas que dirigiu *Cinco Vezes Favela* foi Leon Hirszman. Filiado ao pensamento marxista, Hirszman seria considerado como um dos principais cineastas do Cinema Novo. Seu pensamento cinematográfico sempre foi ligado à luta de classes. Ainda influenciado pela possibilidade de uma revolução de viés comunista no país, o cineasta construiu suas primeiras obras pensando fundamentalmente em um cinema de mobilização e de conscientização política.

Leon dirigiu o curta *Pedreira de São Diogo*, que integrou *Cinco Vezes Favela*. Em *Pedreira de São Diogo* (1962), Leon apresenta a luta de classes mediante a representação de populares se revoltando contra o patrão de uma pedreira que desejava ampliar seu negócio, colocando em risco a população de um morro. O filme tem grande referência do cinema político de Sergei Eisenstein.

Hirszman recorre à montagem para intensificar a caracterização do conflito entre patrão, operários e comunidade. O gerente da pedreira, de terno, sapato branco e sempre filmado em *contra-plongée*, ordena que seja ampliada a carga de dinamite para realizar novas explosões que poderiam comprometer a estrutura do barranco que abriga a comunidade. Desolados, os trabalhadores chegam a uma conclusão: “Os *barraco* vão cair”. O diretor utiliza imagens da maquinaria esmagando as pedras, representando as condições precárias em que a classe trabalhadora é submetida. Pela montagem, é possível perceber a construção de uma metáfora em que a máquina representa a classe burguesa, opressora,

tentando destruir o proletariado, as pedras. A partir desse momento, um dos trabalhadores mobiliza a comunidade a se colocar à beira do barranco que seria afetado para sensibilizar o patrão sobre o risco de morte que acometeria os moradores. Vemos, então, uma sucessão de planos entre o patrão, a comunidade, os trabalhadores e a máquina, até que esta finalmente para de funcionar, representando o fim da opressão do proletariado pela burguesia. Nesse momento, o patrão volta atrás e não detona a carga de dinamite. A respeito de *Pedreira*, Glauber Rocha escreve:

Leon Hirszman realizou em *Pedreira de São Diogo* um exemplar trabalho de compreensão eisenteiniana: é o melhor ensaio aplicado de uma sólida formação teórica. A reação da crítica pelo caráter eisenteiniano de *Pedreira de São Diogo* foi injusta: o filme vale especialmente por este rigor, este pensamento político condensado na *mise-en-scène*. (ROCHA, 2003, p. 140).

Nelson Pereira dos Santos se encontrava naquele momento não mais como inspiração, mas como um cineasta consciente de sua posição como baluarte do Cinema Novo. *Vidas Secas* (1963) é um retrato explícito das ideias comungadas pelos cineastas cinemanovistas. Em 1965, Glauber apresenta na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, Itália, o manifesto *Uma Estética da Fome*, que propõe o aprofundamento da postura estética e política característica dos primeiros anos de Cinema Novo. Glauber é enfático ao criticar o cinema até então produzido no Brasil. “Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização”. (ROCHA, 2004, p. 65).

Nesse manifesto, Glauber explicita a relação eurocentrista e a forma como a colônia enxerga o colonizado. Por uma estética da fome, já que a fome é sentida pelo povo brasileiro, mas é vista como um “estranho surrealismo tropical” pelo europeu. Para Glauber, sobre a fome...

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelo planejamento de gabinete e que os remendos do *tecnicolor* não escondem mais tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se

qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 2004, p. 66).

O Cinema Novo se impõe como uma antítese do sistema colonialista e é fruto de uma tomada de consciência da importância do cinema político e social brasileiro. É um projeto de cultura, um projeto de política, que materializa o tensionamento entre sua forma e construção imagética, um país desconhecido dos brasileiros.

O que fez do *Cinema Novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65).

No manifesto, Glauber propõe a construção de um novo pensamento, que é originário da relação entre a obra e o espectador. Mas, agora, não uma obra criada e voltada à burguesia, mas um cinema produzido e voltado ao popular. A resposta ética proposta para se encontrar um cinema verdadeiramente genuíno e nacional.

Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma *estética da violência*. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma *Estética da Violência*, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. (BENTES, 2007, p. 244).

No final da década de 1960, com o esgotamento das propostas do Cinema Novo, um grupo de cineastas inicia um processo de renovação da produção nacional que seria conhecido como Cinema Marginal. O nome foi cunhado pela crítica para caracterizar o cinema oriundo da Boca do Lixo, zona de prostituição em São Paulo, onde se localizavam as produtoras de pornochanchadas. Estava ali criado um contraponto dentro do próprio cinema nacional, por um lado o conjunto estético e

comprometido com os ideais políticos do Cinema Novo e outra vertente, “voltada para os ideais libertários da vanguarda e para a tradição de deboche e ironia da arte brasileira, iniciada principalmente com Oswald de Andrade” (CANUTO, 2006, p. 15).

A caracterização do Cinema Marginal como um movimento é problemática. Mais correto seria talvez dizer que existiu, em certo momento da história do cinema brasileiro, uma série de filmes que possuíam traços narrativos similares. Muito se diz que os jovens cineastas marginais se posicionavam contra o Cinema Novo.

Muitas das propostas contidas no discurso destes ‘jovens’ e, principalmente, as relativas a uma produção distante dos circuitos industriais, de cinema barato, câmera na mão, etc., consistem apenas, como frisa Glauber, numa reciclagem de propostas antigas do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p. 28).

A marginalidade referida se encontra na reativação de algumas propostas antigas, mas que, em razão das condições ideológicas da época (1968-70), foram postas em prática de maneira mais contundente e radical. A questão da marginalidade sempre esteve presente na história do cinema nacional no que se refere ao experimentalismo ou à produção independente, porém adquire nessa época e nessa produção uma proporção específica e de grande significação.

Outra característica desse grupo de filmes foi a mudança de foco, uma ruptura com a visão primordial de um país essencialmente rural, guardião de tradições culturais e um interesse em mostrar um Brasil urbano e moderno, caracterizado especialmente pela expansão da indústria cultural.

Naquele momento já se observava uma pulverização da produção cinematográfica no Brasil. Os filmes passaram a buscar a própria estética, caminhando, cada um a sua maneira, para um lado diferente. Já não víamos como no Cinema Novo um bloco unificado, um estilo e uma forma de interpretar a sociedade brasileira, mas sim olhares diversos. O cinema marginal buscava discutir até mesmo a estética idealizada pelo Cinema Novo.

Como destaca Ângela José, Terra em *Transe* (1967), de Glauber Rocha, em conjunto com *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, “deslocaram seu enfoque para o mundo pequeno-burguês, diagnosticando as consequências do golpe militar, a derrota das esquerdas e a consciência política do povo” (JOSÉ, 2007, p. 2). Esses filmes tornam-se ponto de partida para a discussão de um *cinema marginal* no país.

Em *Manhã Cinzenta* o interrogador da censura é um robô, que representa uma quebra com a representação imediata do real, mas lida com certa construção alegórica da realidade. “No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua concreitude material”. (RAMOS, 1987, p. 136).

A narrativa marginal, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da história para se fixar em algum elemento ou personagem. Essa quebra normalmente representa um momento de ruptura em que é chamada a atenção do espectador. *Manhã Cinzenta* ainda utiliza material documental de manifestações e confrontos entre estudantes e polícia, escancarando a tensa relação de poder presente durante a ditadura militar no Brasil. Ao confrontar em sua construção imagens documentais e alegóricas, o diretor busca causar certo estranhamento no espectador, o que acaba caracterizando a estética do cinema marginal.

Um nome essencial nessa fase é Rogério Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Sganzerla define a sua relação com o Cinema Novo e a responsabilidade dos novos cineastas na desconstrução da estética cinemanovista.

Os filmes têm que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha ou Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas. O cinema evolui em meses e mesmo assim está atrasado em relação às outras atividades artísticas. (SGANZERLA, 2007, p. 27).

O que identificou os filmes marginais como um grupo foi suas características formais e estéticas. Podemos observar nos filmes marginais o uso recorrente de metáforas que remetem à própria condição de produção do cinema nacional. A estética está imbuída de elementos que

denotam a sua condição precária da produção. As produções do cinema marginal não procuravam reproduzir a estética naturalista e pura do cinema industrial. Pelo contrário, ressaltam o corte brusco, o microfone que aparece, a sujeira, o filme quebrado.

A postura dos cineastas com relação à produção dos próprios filmes permitiu uma atitude irônica e descompromissada que acaba por se tornar característica dos filmes. Essa “curtição” tem um pouco do antropofagismo característico do tropicalismo na medida em que absorve sem restrições as referências estéticas da época e as devolve como linguagem em seus filmes. Toda essa sujeira, ironia e avacalhado acabam por se tornar justamente o que o Cinema Marginal tem de melhor, de mais original e representa a posição de marginalidade ocupada por esses filmes em relação à sociedade.

Ao longo de sua história, o cinema brasileiro se concentrou no eixo Rio-São Paulo. Com raríssimas exceções, as duas cidades centralizaram a produção cinematográfica, os investimentos e o pensamento sobre o cinema no país. Nos últimos anos, porém, a luta pela regionalização das produções ganha força e incentivo para efetivamente acontecer. Um dos motivos que vem garantindo o crescimento significativo da produção descentralizada é o cumprimento da lei que destina a aplicação de 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual<sup>2</sup> para fora do eixo Rio-São Paulo. Outro fator é que os demais estados se organizaram, a partir de manifestações coletivas e regionalizadas, e começaram a produzir filmes. O reflexo dessa organização é a diversidade da produção e teve como resultado maior participação dos filmes em festivais e salas de cinema pelo país.

Esse poderia então ser um dos traços que marca a recente produção cinematográfica nacional. É o caso do coletivo mineiro Teia. Criado em 2002, o coletivo abriga artistas como Pablo Lobato, Marília Rocha, Clarissa Campolina, a produtora Luana Melgaço, dentre outros. Para André Brasil, a Teia compartilha um traço predominante da produção

---

2. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. O FSA é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Os recursos que compõem o Fundo Setorial do Audiovisual são oriundos do Orçamento da União.

recente do cinema brasileiro (especialmente o documentário): “Eles se voltam para a superfície do cotidiano, suas insignificâncias e seus pequenos acidentes que serão, leve ou intensamente, sublinhados por esta ou aquela operação poética, por esta ou aquela opção formal”. (BRASIL, 2012, p. 25).

Os filmes do coletivo têm forte presença nos festivais nacionais e internacionais e propõem um olhar singular sobre a sociedade e seus indivíduos. Seus filmes têm grande apelo visual o que, em diversas vezes, é mais forte do que o verbal. Um dos primeiros filmes creditados ao coletivo, *Cerrar a Porta* (2000), de Pablo Lobato, dialoga com a tradição da videoarte mineira ao mesmo tempo em que se distancia dela. *Cerrar a Porta* busca insinuar algo novo, característico dessa nova geração, voltado para uma autorreflexão. Pablo visita seu avô no leito de morte, no interior de Minas Gerais. O encontro com o avô suscita grande emoção em Pablo, que, em certo momento do encontro, foge correndo para o quintal da casa. A partir daí, o cineasta assume, em primeira pessoa, a narrativa do filme. O quintal é repleto de jabuticabeiras e resta a ele provar um fruto em um ato poético de conforto diante da situação. O filme representa essa virada para temas pessoais, no qual o protagonismo do cineasta, a questão do autor aparece com intensa força.

Assim como Pablo Lobato, Marília Rocha construiu sua carreira de forma muito singular e pessoal. Sua filmografia se encontra nos espaços íntimos, familiares, e busca responder às urgências do mundo por meio de um olhar sensível e responsável. A carreira da cineasta foi marcada pela originalidade de seus documentários. Em seu primeiro filme, *Aboio* (2005), Marília mergulha no universo da caatinga árida, mostrando, ora em cores, ora em preto e branco, os sons e as imagens das boiadas. A forma em que nos são apresentados esses ambientes nos conecta a esse universo, colocando-nos no meio de uma relação íntima entre esses homens e seus animais. O olhar autoral de Marília pode ser observado no filme *A cidade onde envelheço* (2017). Em sua primeira incursão na ficção, a escolha foi examinar a relação do imigrante que se integra em um novo país.

A questão, tão importante dentro da recente organização geopolítica mundial, é mostrada mais uma vez pela singularidade e pelo afeto.

O filme, a respeito de duas amigas portuguesas que se reencontram e se redescobrem no Brasil, trata não apenas da relação íntima entre ambas, mas também de sua relação com a cidade, no caso, Belo Horizonte. O filme busca mostrar tal relação com a cidade, fugindo do óbvio: as amigas ocupam espaços da cidade pouco filmados ou conhecidos, embora muito frequentados pelos mineiros. Distante dos estereótipos, o filme trata com sensibilidade o olhar estrangeiro sobre coisas que nos são demasiadamente familiares.

Em muitos trabalhos assinados pela Teia, reconhecemos um ponto em comum, um cinema “do silêncio e da prosa miúda”.

Mais até do que silenciosos e contemplativos, quero acreditar que alguns desses filmes exprimem a falta de palavras, traduzem as dificuldades do diálogo com o outro e optam pelo laconismo como resposta aos dilemas da significação. (BRASIL, 2012, p. 28).

A produção mineira também ganhou destaque recente pelas realizações da produtora Filmes de Plástico, criada em 2009, em Contagem, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Também organizada como um coletivo de diretores, os filmes feitos pela produtora, em especial os de André Novais Oliveira, têm em sua essência a união do humor ao cinema de gênero, sempre interligando a vida cotidiana dos personagens com seus discursos pessoais e o posicionamento político.

A descentralização da produção do cinema nacional fica aparente quando observamos a informação que, nos últimos anos, mais de cem filmes de longa-metragem foram produzidos no Norte, no Nordeste e Centro-Oeste brasileiros.<sup>3</sup> Podemos citar no Nordeste, os Estados do Ceará, de Pernambuco e da Bahia; no Centro- Oeste, o Estado de Goiás vem se destacando – o longa *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro, foi vencedor da Mostra Tiradentes de 2019. O Distrito Federal também merece destaque, principalmente pela produção de Adirley Queirós. Seus filmes são produzidos com baixíssimo orçamento e se aproveitam

---

3. Revista de Cinema, 100 Novos filmes realizados fora do eixo, 19 de fevereiro de 2019, Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2019/02/100-novos-filmes-realizados-fora-do-eixo/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

do ambiente para criar experiências de denúncia à violência e à repressão do Estado sobre a sociedade.

O filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014) fala da violência policial em um baile de *black music* dos anos 1980 e as sequelas eternas para duas vítimas. Em *Era Uma Vez Brasília* (2017), o cineasta conta a história de um agente intergaláctico que recebe a missão de vir à Terra matar o presidente Juscelino Kubitschek; porém, a nave aterrissa por engano no ano de 2016, em plena Ceilândia. A cidade-satélite mais populosa do Distrito Federal é o cenário que Adirley utiliza como analogia à situação social nacional. O espaço físico e simbólico da Ceilândia, seus sons, ruídos, buzinas, acabam se tornando elementos reinventados em mundos cinematográficos incríveis. Os filmes de Adirley também são produzidos por meio de uma iniciativa chamada CeiCine, coletivo sediado na Ceilândia, do qual também fazem parte o cantor de *rap* Marquim do Tropa (ator dos filmes) e o cineasta Cássio Oliveira. Seus filmes se enquadram no perfil de filmes políticos atuais pela própria condição de produção e principalmente por analisar questões sociais que tensionam ao limite a temática com a estética adotada.

O estado de Pernambuco se destaca pela quantidade, variedade e qualidade de suas produções. Kleber Mendonça, com *Bacurau* (2019), *Aquarius* (2016) e *O Som ao Redor* (2012), e Cláudio Assis, com *Amarelo Manga* (2003), provam que o cinema engajado e autoral dos pernambucanos encontra seu espaço em festivais nacionais e internacionais e vem conseguindo diálogo significativo com seu público nas salas de cinema. Muito do sucesso da geração de filmes pernambucanos se deve à organização da produção capitaneada pelo produtor executivo João Vieira Júnior, responsável por filmes como *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda; *Baixio das Bestas* (2007), de Cláudio Assis; *O Céu de Suely* (2006), do cearense Karim Ainouz; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes. O grande mérito de João Vieira foi reunir esses novos cineastas pernambucanos e dar a eles liberdade de criação e condições de realização. *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, trata de relação homossexual de Paulete, estrela de um ousado grupo de teatro local, e o jovem Fininha, recém-alistado ao Exército. O filme discute assuntos importantes, como a repressão e o preconceito

em plena ditadura militar. O conjunto de filmes de Lacerda sempre lida com questões de gênero e a sexualidade de seus personagens. Seus filmes chamam a atenção para essas temáticas e especialmente empoderam minorias como protagonistas dos filmes. Um dos pontos de destaque do longa é a humanização da figura do soldado, muitas vezes treinado para executar ordens sem contestá-las, mas que, por baixo da farda, é também um ser provido de desejos e anseios. O embate se encontra na proposta do filme, que trata do assunto na contramão de um cinema majoritariamente machista e sexista. As questões não são apresentadas como tabus ou com moralismo, mesmo ao abordar temas densos, o filme tem o mérito de valorizar seus personagens, independentemente se *gays*, *héteros*, homens ou mulheres, com a naturalidade e o afeto que devem ser encarados.

Verificamos que, junto a esse processo de “regionalização”, é notável na produção brasileira contemporânea um caráter mais próximo a uma política de cotidiano, de discussão de questões de minoria, de tensionamentos entre os grandes temas e as individualidades. Os cineastas se juntam aos seus grupos, às suas cores, aos seus gêneros para questionar as representações, empoderar as minorias e inferir sobre temas históricos, conjunturais e existenciais, a partir de uma percepção do particular, do singular. É um ser, no meio da multidão, falando de sua realidade e de suas angústias e representando o que poderíamos entender como um retrato social brasileiro.

O cinema contemporâneo brasileiro é caracterizado pela reação. Reação dos cineastas às questões sociais e políticas, reação a uma reflexão sobre algo da existência, deles ou de outros, reação ao estado natural de inércia das coisas.

O ato político nos filmes brasileiros se encontra justamente quando eles criam possibilidades de tocar o sensível, quando a obra é capaz de formar agitações suficientes para tirar o espectador de sua posição passiva e fazer do filme um agente de transformação social. Os filmes aqui tratados, cada um a seu modo, dão origem a uma relação com essa perspectiva, evitando um olhar condescendente e o consequente anes-tesiamiento político, mas enfrentando questões importantes de nosso cotidiano social.

## Referências

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista ALCEU*, vol. 8, nº 15, PUC-RIO, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL, André. Apresentação. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

CANUTO, Roberta Ellen. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2006.

JOSÉ, Angela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Revista Alceu*, nº 15, Rio de Janeiro, 2007.

MORENO, Patrícia F. *América em transe: Cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968 – 1973) A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Luiz Augusto. Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962. *Revista Alceu*, vol 7, nº 14, Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. Roberta Canuto (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

XAVIER, Ismael. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Posfácio: Leonardo Saraiva. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



## CAPÍTULO 3

# *Temporada*: Espaços periféricos no cinema brasileiro contemporâneo

BRENO HENRIQUE

#cinema #cinemabrasileiro #espaçoperiferia

Este artigo procura analisar as formas de aparição e produção do espaço da periferia no cinema brasileiro contemporâneo. Tomando como objeto de análise filmica o longa-metragem *Temporada* (2018), de André Novais, buscaremos compreender de que forma o espaço se inscreve nas imagens, remodelando narrativas e olhares, abrigoando também povos e comunidades que, a partir de espacialidades outras, tecem relações emancipatórias com seus respectivos territórios de vida.

*Temporada* teve a sua estreia mundial no Festival Internacional de Cinema de Locarno, na Suíça, em 2018, circulando em seguida por outros importantes festivais e mostras de cinema no Brasil e ao redor do mundo. O longa-metragem foi selecionado para a 42ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, exibido na XI Janela Internacional de Cinema do Recife e atingiu outros circuitos internacionais de exibição como o 36º Torino Film Festival, na Itália, e o 40º Festival des Continents, na França.<sup>1</sup>

---

1. Para conferir toda a circulação de *Temporada* em festivais e mostras de cinema, verificar o site da Produtora Filmes de Plástico. Disponível em <https://www.filmesdeplastico.com.br/temporada/>. Acesso em 19/07/2021.

Atualmente o filme está disponível para visualização em plataformas de *streaming* como Netflix, Youtube e Google Play Filmes. Em julho de 2021 foi lançado pela editora Javali o livro roteiro e diário de produção de *Temporada*. A produção literária compreende em uma perspectiva comparatista os processos de tratamento submetidos ao roteiro do filme, além de um diário de produção, que apreende os processos criativos do diretor e as obstruções que atravessam e constituem a realização cinematográfica independente e de baixo orçamento no Brasil, sobretudo no contexto político de 2017 até o presente.

*Temporada* é o segundo longa-metragem do realizador André Novais, o filme se desdobra em certa medida em algumas questões e atravessamentos presentes em outras obras do diretor. A aparição da vida ordinária na periferia articulada e produzida por sujeitos comuns é a principal preposição do longa-metragem que pode também ser vislumbrada em outros filmes de sua filmografia.

Nascido em Contagem em 1984, André Novais é formado em História pela PUC Minas e em Cinema pela Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte. Desde 2009 é um dos sócios fundadores da produtora Filmes de Plástico. O diretor mineiro é um dos poucos homens negros de origem econômica ligada às classes baixas a ocupar de forma expressiva, significativa e latente a cadeia de realização cinematográfica que configura o panorama do cinema brasileiro contemporâneo.

Ainda que em uma perspectiva e dinâmica ficcional, é importante sublinhar que Novais trabalha e desenvolve em seus filmes espaços internos e externos onde majoritariamente existem relações prévias com os ambientes e territórios explorados. A casa dos pais, o bairro onde cresceu, as vizinhanças, os familiares e amigos que constantemente são colocados em cena diluindo as experiências de fruição que estabelecemos com as imagens.<sup>2</sup> A respeito das relações de aproximação com os espaços filmados, o diretor comenta:

---

2. *Pouco mais de um mês*, *Quintal* e *Ela Volta na Quinta* são exemplos de alguns filmes em que os espaços internos são perscrutados em sua intimidade e postulados em cena com agenciamentos afetivos e familiares na *mise en scène* que compõe a materialidade dos filmes.

Uma das principais características do cinema brasileiro periférico de hoje é seu olhar. Um olhar que, na maioria das vezes, vem agora de dentro, com profundidade e propriedade. Diferente de muitos favela movies de alguns anos atrás que possuíam uma mirada externa que tentava entender toda aquela complexidade que é a periferia, mas se esbarrava na visão do preconceito e só via as mazelas com um olhar superior e antropológico. O simples fato de movimentar a câmera para bairros de periferia e não necessariamente uma favela já é uma mudança no olhar que pode mostrar uma gama de complexidades ainda não discutidas no cinema brasileiro. (NOVAIS, 2020, p. 203).

Assim como Juliana (protagonista de *Temporada*, interpretada por Grace Passô), André Novais também trabalhou como agente sanitário em *Contagem*. Trata-se de experiências reais de vida, que alimentam e potencializam em alguma medida as linhas de força que o cinema engendra.

Acreditamos que as imagens elaboradas no cinema de André Novais criam a partir de si mesmas nascimentos de novos mundos, visto que os espaços são produzidos e ressignificados à medida que corpos dissidentes se apropriam dos mesmos, reivindicando politicamente, cada um ao seu modo a possibilidade de outras narrativas de vida. Conforme aponta Renato Silveira em texto crítico sobre *Temporada*:

André tem feito filmes incrivelmente humanistas — e políticos. Não no sentido político panfletário, mas da ação política de contar histórias sobre pessoas comuns e, por isso mesmo, excluídas ou ridicularizadas pelo entretenimento hegemônico, seja pelas profissões que exercem, seja por seus atributos físicos. A mensagem de “*Temporada*” contra o racismo e a gordofobia, problemas estruturais da nossa sociedade, não vem em gritos (muitas vezes, sim, necessários), mas na força das imagens. Está nos planos contemplativos em que “nada acontece”. Está na cena em que, numa impressionante atuação de Grace Passô, Juliana revela à prima um episódio que mudou em definitivo os rumos do seu casamento e que desde então a assombra. Está na cena de amor sem diálogos, mas que diz muito sobre representatividade e diversidade. A isso se soma o personagem Russão (interpretado pelo rapper Russo APR), que facilmente poderia cair no clichê do coadjuvante engraçado de tantas produções (hollywoodianas e brasileiras), mas que aqui tem camadas tem uma trajetória, uma história própria e que se torna um espelho em quem Juliana se identifica. (SILVEIRA, 2019, sem página).

Nomeada *Diversidade de gênero e raça* nos lançamentos brasileiros de 2016, o primeiro estudo que apresenta recortes raciais e de gênero realizado pela ANCINE, aponta que em 2016 apenas 2,1% dos longas-metragens foram dirigidos por homens negros e nenhum filme foi dirigido e roteirizado por uma mulher negra.

Outra importante pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEEMA) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) aponta que entre os filmes de maior bilheteria do cinema nacional realizados entre 2002 e 2012, apenas 2% foram dirigidos por homens negros. Segundo a pesquisa, nenhum filme foi dirigido por uma mulher negra no mesmo período.<sup>3</sup>

Na esteira do pensamento de Verônica Toste e Márcia Rangel (2020), o preenchimento absoluto de homens brancos em múltiplas áreas de realização cinematográfica e audiovisual:

1) faz com que o cinema seja mais uma instância de difusão da visão de mundo desse grupo hegemônico, que estereotipa e representa os demais sob lentes negativas; (2) exclui as perspectivas e vivências alternativas das minorias; (3) promove a internalização de valores de um pequeno grupo dominante pela audiência; (4) impede que as minorias desenvolvam uma auto-imagem positiva a partir de exemplos (role-models). (TOSTE; RANGEL, 2020).

Atravessada pelo racismo estrutural e institucionalizado que agencia e organiza a nossa sociedade, a figuração dos negros no cinema brasileiro foi, desde o início, permeada por múltiplas instâncias de violência. A branquitude como padrão estético (ARAÚJO, 2002) promoveu sistematicamente o apagamento deste grupo, além de naturalizar e reforçar a construção de estereótipos desdobrados a partir de convenções racistas. Tais representações construídas a partir de um imaginário branco (KILOMBA, 2017) se fazem ainda presentes e perceptíveis em diversas camadas que agenciam a produção de cinema no Brasil.

---

3. Segundo a pesquisa, as disparidades e violências se perpetuam também no roteiro: 70% dos roteiros foram criados por homens brancos, 26% dos roteiros foram elaborados por mulheres brancas e somente 4% dos roteiros foram assinados por homens negros. Nenhum roteiro foi assinado por uma mulher negra.

As estruturas que manuseiam o racismo e a desigualdade racial se expressam fortemente amparadas por outros vetores e instituições que compõem a vida social, afetando assim a “constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e os afetos, estão de algum modo conectados às práticas sociais” (ALMEIDA, 2018).

Acreditamos que no cinema engendrado por André Novais as experiências e os processos criativos e/ou de subjetividades do realizador, construídos e articulados em configurações sociais, raciais e econômicas distintas das que configuram majoritariamente os espaços cinematográficos, tensionam e deslocam modos previamente concebidos de se olhar e filmar o espaço, sobretudo, aquele da periferia.

Ao recusar estéticas imediatistas, reducionistas e que possam enclausurar os sujeitos que habitam, povoam e produzem espaços e territórios marginalizados, muitas vezes abandonados por políticas públicas e pela atenção do Estado, o cinema de André Novais engaja-se na produção de espaços pretos nos quais as mobilizações afetivas em suas infinitas inflexões coordenam em alguma medida a construção fílmica. Assim como bell hooks nos ajuda a compreender:

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando o nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. (HOOKS, 2019, p. 217).

Ainda na esteira do pensamento de bell hooks a respeito do amor à negritude como gesto político de resistência e a construção da subjetividade negra para além da dimensão do racismo, contemplando também formas de se relacionar afetiva e positivamente com a negritude, em processos de potência criativa, resistência e construção de novas formas de existir a partir desse lugar negro, *Temporada* nos auxilia a apreender o modo no qual as imagens, desdobradas a partir de um corpo atravessado por outra experiência social, poderiam responder ao tempo no qual se encontram inscritas.

Perscrutando a periferia de Contagem em seu cotidiano trivial, questionando no âmbito das imagens signos e significantes que estereotipam

as espacialidades periféricas, *Temporada* constrói narrativas dissidentes ao dar a ver na materialidade das imagens discursos que interpelam a história oficial, sobretudo a partir de corporeidades e experiências de vida historicamente subalternizadas.

### 1. *Temporada*: disputa e produção do espaço

Assim como o nome da obra instiga e também indica, *Temporada* é um filme sobre fases, estados transitórios e movimentos. Trata-se de uma incursão em períodos e tempos (pessoais e subjetivos) que não se fazem mais fixos. Postulando protagonismos agenciados por corpos, vidas e subjetividades que são sistematicamente invisibilizadas, o filme forja novas formas de produção para as espacialidades periféricas, sobretudo quando ocupadas majoritariamente por corpos negros.

Em um estado de espera constante, pela suposta vinda de seu companheiro (cuja chegada nunca ocorre, como no desenrolar do filme descobrimos), Juliana se depara com a aparição, produção e a possibilidade de viver e experienciar um novo espaço e, conseqüentemente, uma nova vida.

Ao tecer relações e construir formas de habitar o presente, o filme dá a ver os encontros, partilhas, desafios, descobertas e obstruções que estão materializados no cotidiano que atravessa a vida de Juliana na periferia. Dessa forma, novas aparições, modulações, corpos, e sujeitos tangenciam e afetam a produção espacial que o filme elabora.

Andar pelas ruas é a gestualidade inicial apresentada nos primeiros planos de *Temporada* e que será recorrente no desenrolar do filme. Andar só, andar junto com o outro, articulados com a aparente trivialidade de um cotidiano que se faz *lá onde a vida é prisioneira*<sup>4</sup>, com as aberturas, confluências e porosidades produzidas pelo espaço, em que uma espécie de precariedade é presentificada, seja pelo trabalho realizado por aqueles que efetivamente caminham pelas ruas, seja pelos métodos e abordagens de filmagem que recusam códigos visuais solidificados e reiterados ao

---

4. Tomamos aqui como referência o artigo “Na Vizinhança do Tigre: Lá onde a vida é prisioneira” de César Guimarães, no qual o autor se valerá do modo como a cena fílmica se impregna sensivelmente pelas formas de vida da juventude periférica no longa-metragem *A vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014).

longo da história. Sublinhar a aparição do trabalho e do trabalhador, das relações afetivas traçadas nos encontros e nos caminhos, das vizi-nhanças (em seu sentido literal) e das formas de partilha postas em cena, se dá como um esforço de perceber e investigar com maior densidade os modos pelos quais o cinema se vale dos seus procedimentos para dar a ver a produção do espaço tanto fílmico quanto social, também em suas dimensões políticas, históricas e afetivas.

Entre a aspereza e a dificuldade da vida postulada pela fragilidade e labor decorrentes do trabalho repetitivo, alguns afetos são política-mente traçados de forma orgânica na vida de Juliana. São encontros, sujeitos e vidas que em suas prismáticas e multissituadas relações com a periferia, tensionam os modos de se olhar para o espaço, deslocando assim as funcionalidades e atribuições estigmatizantes que recaem sobre eles. Tomemos como exemplo a cena em que Juliana e Hélio, em um ato de compartilhamento e presença, contemplam a paisagem do bairro, desdobrando-se no seguinte diálogo:

- Tou aqui curtindo a paisagem.
- Paisagem? Vai lá pra lagoa da Pampulha. Ficar aqui no meio desse esgoto.
- Já até pesquei aqui.
- Já pescou?
- Sério.
- Só se for aqueles panga que come lixo, né?
- Cada um tem o que merece Ju. Cê acha que eu vou sair daqui pra ir lá praquela puta que pariu daquela Pampulha, aquela lagoa que tem cheirão de feijoada. Aquilo lá é esgoto também, véi.

Em *Temporada*, os espaços da periferia são constantemente ampliados, potencializados e questionados quanto à historiografia que os antecede, seja na relação de espectadoriedade que estabelecemos com o filme, seja no modo como os personagens em suas falas e testemunhos rompem com as expectativas coloniais que se projetam como a universalidade do centro. Na esteira do pensamento de Caroline Almeida:

Hélio não precisa ir ao centro para dar o status de Belo aos horizontes que já possui, esses que ele preenche com memórias e outras coisas

que vão além da materialidade da imagem. O sorriso sem gato. O vôo sem pássaro. Juliana senta ao lado dele e diante disso que, para ela, agora, também é paisagem, confessa em algum momento: “é que eu nunca fui de ter amigo, Hélio”. E então está dado. A contemplação como um exercício disparado pela presença, pelo compartilhamento, pelo contar das histórias dos peixes que haviam antes do esgoto chegar, pelos laços que se criam quando essas histórias são contadas, por deixar baixar a guarda. (ALMEIDA, 2019).

*Temporada* constrói, a partir dos seus recursos fílmicos, um lugar poético e singular para a representação dos espaços da periferia. Ensejando a vida ordinária e todas as pulsões que as espacialidades periféricas abrigam, o longa-metragem cria dimensões discursivas e políticas pelas quais os próprios habitantes e transeuntes produzem e alimentam o espaço vivido. Assim como Lefebvre nos ajuda a compreender:

Este conhecimento [da produção do espaço] tem um alcance retrospectivo e um alcance prospectivo. Se a hipótese se confirma, ele reage sobre a história, por exemplo, e sobre o conhecimento do tempo. Ele permitirá melhor compreender como as sociedades engendraram seu espaço e seu tempo (sociais), quer dizer seus espaços de representação e suas representações do espaço. Igualmente, ele deverá permitir não prever o futuro, mas fornecer elementos a serem colocados em perspectiva no futuro: ao projeto de um outro espaço e de um outro tempo numa sociedade outra, possível ou impossível. (LEFEBVRE, 2008, p. 136).

Sabemos que o cinema brasileiro, em seus muitos espaços e tempos, criou e promoveu imaginários cristalizados sobre favelas, periferias e territórios marginalizados. Em oposição à narrativa oficial que estratifica e enclausura as experiências negras e dissidentes em contextos unívocos, *Temporada* alimenta a configuração de outras possibilidades de mundo.

Somado ao testemunho dos personagens do filme, vislumbrar as casas, ruas, barracões e todas as extensões e adjacências da periferia nos planos fílmicos que *Temporada* oferece, nos permite acessar e compreender em alguma medida processos de ocupação territorial que resultam da ausência de políticas públicas, do abandono do estado e do racismo estrutural que organiza, sustenta e agencia a sociedade brasileira. “*Essa*

*área aqui é de boa*”, nos diz Russão já em um dos momentos iniciais do filme, enquanto caminha pelas ruas se apropriando politicamente e coletivamente do lugar junto aos seus colegas de trabalho.

Apesar de todas as obstruções, complexidades e questões que recaem de forma explícita nesses espaços, o filme produz ao seu modo linhas de fuga que embaraçam a visão e a leitura colonialista das espacialidades periféricas produzidas por circuitos hegemônicos. Em *Temporada*, afetos são traçados, a vida em seus aspectos e atributos banais é celebrada, e a possibilidade de mudança externa e subjetiva é ofertada. A respeito das formas de produção do espaço Lefebvre nos ajuda a compreender:

Se o espaço (social) é produzido pelo modo de produção e pelas relações sociais, então, ele transforma-se na medida em que ocorrem mudanças nessas duas categorias da realidade. Contudo, as alterações no espaço não são definidas de antemão, isto é, não acontecem de modo direto e imediato às modificações da sociedade e de seu modo de produção, pois essa relação é mediada por ideologias, ilusões, saberes, códigos etc. (LEFEBVRE, 2008, p. 9).

Ao oferecer visões endógenas de mundos postulados à margem pela história, *Temporada* se afirma, se insere em lugar singular e necessário dentro das realizações contemporâneas que atravessam o cinema brasileiro. Não obstante, o filme é marcado por um circuito interessante e potente de circulação e exibição. Anunciando discursos e narrativas calcados em experiências próximas à realidade do cotidiano na periferia, o filme ocupa no presente espaços importantes como as plataformas de *streaming* citadas no início deste artigo, além de se desdobrar e reverberar em outras linguagens artísticas como o livro sobre o diário de processo do filme escrito pelo diretor.

Observam-se cada vez mais em diversos espaços de poder e instituições da vida social, reivindicações majoritariamente uníssonas por novas formas de figuração e aparição da população negra nos espaços de representatividade e de representação. Alimentando linhas de força que questionam apagamentos históricos e sistemáticos, as imagens presentes em *Temporada* se utilizam do cinema para dar a ver modos de criação de espaços nos quais a inscrição e a constituição dos dissensos que agenciam as relações sociais e raciais se fazem por outro interlocutor.

Juliana se permite afetar de infinitos modos, por meio das múltiplas relações políticas, afetivas e subjetivas estabelecidas em sua nova relação com as espacialidades que circunscrevem sua experiência na periferia de Contagem. A personagem, que inicia o filme de modo introspectivo, tímido, recolhido e silencioso, desenvolve ao longo da trama, como iremos perceber, prismáticas mudanças que se dão desde os encontros e o abandono de antigas práticas e relações como até mesmo mudanças pragmáticas e estéticas percebidas, por exemplo, no seu cabelo, sendo esta uma questão cara à vida de mulheres negras.

*Temporada* convoca para a materialidade fílmica a ressignificação de experiências ordinárias inexoravelmente atravessadas por marcadores de raça, gênero e classe, mas sem estratificar e enclausurar as experiências e perspectivas de vida dos sujeitos filmados em tais marcadores.

Desmistificando e criando uma espécie de memória afetiva (urgente e necessária), o filme promove formas de autonomia perante uma sociedade excludente. *Temporada* apresenta a vida na periferia existindo também em suas pulsões emancipatórias e transformadoras, apesar das obstruções e insuficiências que também a constitui.

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018. Coleção Feminismos Plurais.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, nº 69, p. 72-79, mar./ mai. de 2006.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo: Tese [doutorado em Sociologia] FFLCHH -USP. Universidade de São Paulo: 2013.

HOOKS, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefane, 2019, p. 214-240.

KILOMBA, Grada. A máscara. *Piseagrama*, nº 11, 2017, p. 27.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2008.

OLIVEIRA, ANDRÉ NOVAIS. Entre nós e o mundo. *Catálogo do Fórumdoc.bh.2020*, Belo Horizonte, p. 203-204, 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVEIRA, Renato. “Temporada”: humanista e político. *Cinematório*, 25 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.cinematario.com.br/2019/07/critica-temporada-andre-novais-oliveira-grace-passo-filmes-de-plastico/#>>. Acesso em: 12 jul. 2020.



## A metodologia da série histórica: o operário e o trabalho no cinema documental brasileiro<sup>1</sup>

MARIANA SOUTO

#cinema #metodologia #cinemadocumental

### 1. Uma metodologia comparatista: a série histórica

Este ensaio busca investigar as figuras do operário e do trabalho no cinema documentário brasileiro a partir de uma metodologia comparatista que se pretende desenvolver e exercitar: a série histórica. Os filmes *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019) são analisados a partir de uma perspectiva que leva em conta a historicidade observando, em especial, como as formas documentais e as relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados têm se transformado no tempo.

Os métodos comparatistas visam a colocar filmes em relação, estimulando relações de alteridade entre as obras. Dentre diversos possíveis métodos comparatistas que vimos desenvolvendo (2019), estão o

---

1. Parte desta pesquisa foi desenvolvida ao longo do doutorado da autora, publicado em 2019 e depois apresentada ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em junho de 2020, registrada em Anais eletrônicos. O presente texto é um desdobramento e uma adaptação daqueles.

inventário, a coleção, a constelação e a série histórica. Esta última, foco deste texto, constitui-se a partir de um conjunto com filmes de distintos períodos e autores. A aposta é de que a montagem de uma série propicia a visão de determinados traços que emergem quando da reunião particular de um subconjunto de filmes. Assim, este artigo busca tanto investigar a questão do trabalho quanto exercitar e amadurecer a metodologia comparatista da série histórica, verificando seu potencial analítico.

Em relação às outras possíveis metodologias de aproximação de filmes, a série tem como característica a intenção de captar algo da historicidade de um problema e de sua abordagem pelo cinema. Em uma análise plural de filmes, que lida, portanto, com uma certa quantidade de objetos, ela propõe a organização do *corpus* a partir de uma importante variável temporal. Diferente da constelação fílmica (2020), por exemplo, que aproxima objetos de maneira mais livre, sem respeitar necessariamente encadeamentos e ordenações temporais, a série tem uma proposta linear, em relação íntima com a cronologia do mundo.

Antes de adentrar a série específica montada para este trabalho, ilustramos brevemente suas possibilidades no contexto das relações de classe. Por exemplo, uma dupla poderia ser composta por *A Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e sua saga em busca da classe média em diversos ambientes e locações de Copacabana, muitos desses ao ar livre, e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2000) e o isolamento dos moradores num único prédio de apartamentos, no mesmo bairro. Uma análise comparatista dessa dupla poderia estender teias entre os filmes, cada um deles muito significativo em sua época: é como imaginar as pessoas que antes estavam nas praias, boates e ruas de Copacabana agora, mais envelhecidas, solitárias e num contexto de maior individualismo, se escondessem nos conjugados do Ed. Master – um filme como o futuro hipotético do outro.

A série histórica oferece, portanto, a possibilidade de criação de uma narrativa entre os filmes, ainda que o diálogo entre eles não seja intencional ou consciente por parte de seus realizadores. “Narrar significa buscar e estabelecer um encadeamento e uma direção” (LEAL, 2006, p. 20). É o “olhar narrativizante” que estabelece articulações entre fragmentos, buscando organizá-los e conectá-los. Embora lidemos aqui com

o cinema documental, num movimento fabulativo é possível imaginar essa narrativa ficcional que se cria entre os filmes, fortalecendo os laços entre eles, tornando-os mais próximos.

A partir do encadeamento das obras, é possível ver, de maneira literal, a formação de um desenho (FIG. 1). A linha que une os pontos dessa série não é natural, mas traçada pelos pesquisadores em um gesto que articula determinados filmes, dentre tantos outros possíveis. A linha começa antes e se estende após os filmes, evidenciando a ideia de um recorte e de uma subjetividade. Trata-se de caminho que envolve a escolha precisa de certas obras, uma composição de corpus que remete a um trabalho fino de curadoria.



FIGURA 1: Série histórica.  
FONTE: Autoria própria.

Na lida com a série histórica, visitamos as contribuições de Ismail Xavier, autor que aposta metodologicamente na “escolha de uma categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam e permitem tornar visível a história” (XAVIER, 2003, p. 16). Xavier pontua que o trabalho de escolha de uma categoria inclui uma dimensão fundamental de intuição crítica. A série histórica, cuja matriz pode ser, por exemplo, um autor (como Glauber Rocha em *Sertão mar*) ou um conceito (como alegoria em *Alegorias do subdesenvolvimento*), permite que se veja um dinamismo, “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (XAVIER, 2003, p. 3).

## 2. O operário, o trabalho e o cinema

Apostando nas potências de um retrospecto, montamos uma série histórica que nos auxilia na compreensão da problemática das relações de trabalho fabril no Brasil. Assim, para entender o percurso do documentário brasileiro nas últimas décadas e observar as transformações da figura do operário e do trabalhador de uma maneira mais concreta e materializada, unimos alguns pontos, destacando obras representativas de certos períodos. Lidando com essa temática no documentário, seria importante, por exemplo, contemplar marcos significativos, como o dito “modelo sociológico” e o cinema militante ligado às grandes greves. Além dos parâmetros do que é considerado como representativo e, de certa forma, mais próximo de um entendimento consensual a respeito de momentos importantes da história, também participa da escolha das obras a subjetividade do/a pesquisador/a. Um gesto intuitivo que não se dá no vazio, mas é possibilitado por certo conhecimento histórico, fomentado pela cinefilia e pela pesquisa prévia.

Um recorte preliminar delimita o terreno (em nosso caso, o cinema documental brasileiro que aborda a classe operária). Daí, busca-se enxergar, em meio a uma multidão de filmes produzidos, pontos de relevo a partir dos quais se possa desenhar um traçado. Em outras palavras, em meio a um mar de pontos possíveis, o intuito é unir aqueles que formam uma linha coerente, ainda que ela não seja exatamente reta ou exata. Nesse processo, o levantamento de alguns títulos mais prováveis pode ser útil para que se testem combinações, com encaixes mais ou menos harmoniosos, até que se encontre uma série histórica satisfatória, capaz de mobilizar uma narrativa de interesse.

A série não é definitiva ou inequívoca; pesquisadores diferentes montariam conjuntos distintos. A substituição de um elemento altera fortemente o todo, pois modifica o desenho, os encadeamentos, as relações tecidas entre os pontos. O objetivo é que a série, ao transitar de um objeto a outro, permita uma visão mais acurada de um fenômeno, de uma tendência, de um trajeto – o que certamente deve ser construído no texto, ancorado em argumentos e na análise atenta dos filmes. Afinal, ela é uma ferramenta metodológica, um modo de organizar a pesquisa, uma forma de elaborar uma hipótese – que será ou não comprovada ao longo

do trabalho de investigação e cujo sucesso não está dado de antemão. Para evitar o risco da arbitrariedade, uma série produtiva depende da escolha de filmes que estejam em compasso com a história e que sejam, de alguma forma, expressivos de determinado período.

Em nossa série, começamos com *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), passando por *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979/90), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), para enfim chegar ao recente *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019). O objetivo da série não é analisar detidamente cada um, mas sim ressaltar alguns pontos de destaque, auferir algumas variações e fincar alguns marcos. Sustentamos que, na comparação, os filmes se iluminam mutuamente.

Partimos de *Viramundo*, filme em que, como ocorre às produções do Cinema Novo analisadas na chave do “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003), mostrou-se significativa a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais sobre a sociedade. *Viramundo* nos ajuda a entender a formação do operariado urbano com a afluência das migrações do Nordeste, de pessoas que enfrentavam as dificuldades do trabalho no campo e buscavam melhores condições de sustento na cidade grande. A locução em voz *over* diz:

Diariamente chega a São Paulo, a maior cidade industrial do Brasil, o denominado trem do norte. Ele traz algumas centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. (...)

Em média, 70% deles se dirigem para o interior e constituem a mão de obra de uma agricultura de mercado. O restante localiza-se na indústria e se concentra na construção civil.

Geraldo Sarno posiciona seus personagens recém-chegados à cidade, com malas e bagagem, frontalmente à câmera – reproduzindo a composição de *Os Retirantes*, de Cândido Portinari (1944). O olhar que interpela a câmera (e o espectador) está presente ao longo de todo o filme, ora em momentos posados como esses, ora de maneira acidental, quando os figurantes estranham o objeto que os enquadra.

Trata-se de um documentário expositivo, com uma locução imponente, grave, masculina, que profere diagnósticos sociais e nos informa com dados estatísticos e números (quantidade de imigrantes que chegam

por dia, valor dos salários, preço de alimentos) – o cineasta não se coloca pessoalmente. Gravada em estúdio, a voz é homogênea, de corpo sempre ausente; nunca fala de si, mas dos outros. Referente a essa “voz do saber”, Bernardet pontua que se trata de “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17).

Os migrantes são *objeto* da fala, enquanto o locutor é o *sujeito* detentor do saber. O saber, aliás, fundamenta-se na exterioridade – o saber de dentro (do migrante) é tido como individual, fragmentado, não tendo o mesmo valor e o poder de generalização de uma visão externa, distanciada. No filme de Sarno, não conhecemos os retirantes para além desta sua condição: o documentário exclui aquilo que não cabe neste tema, a subjetividade dos personagens, suas visões de mundo, sua biografia pessoal e familiar, suas idiossincrasias: para que se faça a passagem do individual à classe e ao fenômeno, os casos apresentados contêm apenas os elementos necessários para a generalização.

É importante notar que, apesar da construção de tipos e do acionamento de um mecanismo “particular-geral”, o filme é um dos pioneiros no uso do som direto no Brasil, incorpora as vozes dos migrantes na estação e os observa atentamente. O sociológico do modelo nem sempre se refere à afinidade com uma metodologia específica da sociologia, mas ao interesse do filme pela dinâmica social mais ampla e à construção retórica via tipos. Ao final de *Viramundo*, temos a chegada de um novo trem, com novos migrantes, enfatizando a repetição desse processo. O filme, assim, desenha o percurso do rural ao urbano, do camponês ao operário da fábrica e da construção.

Já focado no operariado urbano está *ABC da greve*, que registra as grandes greves de 1979 realizadas pelos operários metalúrgicos do ABC paulista. Difícil associar *ABC da greve* plenamente a um tempo, posto que foi filmado em 1979, no calor do momento, mas finalizado apenas em 1990. É, portanto, um filme de temporalidade híbrida. Poderia ser visto como integrante do chamado “novo documentarismo militante” (CARDENUTO, 2014), uma tendência que questionou o modelo do Cinema Novo e sua imposição de uma análise ideológica preconcebida

por intelectuais de esquerda – muitas vezes relativa a uma realidade que eles pouco haviam experimentado. *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz, Sérgio Segall, 1979) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) são exemplos de projetos que buscavam uma relação mais horizontal com os operários, incluindo-os no processo criativo e tentando um recuo do cineasta e de seu lugar de saber.

Leon Hirszman vinha de um contexto ligado ao “modelo sociológico”, com seu *Maioria absoluta* (1964), contemporâneo de *Viramundo*. Nos anos 1960 e 1970, afastou-se desse modo de fazer, produzindo filmes que se relacionavam com os sujeitos filmados numa chave mais observacional (CARDENUTO, 2014). *ABC da greve* revê o lugar da voz do saber, mas não chega à permeabilidade e à tentativa de neutralização do cineasta oriundas das propostas de Gervitz, Segall e Tapajós. Hirszman não abre mão da centralidade do papel do documentarista em tecer interpretações e organizar o material proveniente dos registros fílmicos, mas, aqui, o faz de maneira menos determinista, elaborando leituras menos totalizantes.

Em *ABC da greve*, Hirszman não tenta conscientizar o povo de sua alienação, porque o povo já é mais do que consciente. Não há relação de superioridade intelectual ou de autoridade do cineasta em relação aos sujeitos filmados. Não se transmitem informações aos operários como se eles fossem carentes de um saber sobre sua própria condição – pelo contrário, busca-se o operário para conhecer essa condição a partir dele mesmo. Como percebe Bernardet, sua preocupação não é a de tecer uma análise sociológica ou política do fenômeno da greve, mas de se inserir na ação (BERNARDET, 2003). Há um esforço por acompanhar a greve em seu transcorrer, postura que, por si, dificulta os enunciados sintéticos de filmes como *Maioria absoluta*. Embora também haja uma locução grave, masculina, esta é menos impostada e solene que a de *Viramundo* – a voz do poeta Ferreira Gullar, militante do PCB, intervém para nos apresentar o encadeamento dos acontecimentos, informar-nos as datas, a quantidade de metalúrgicos em determinados eventos e tecer alguns comentários que não chegam a guiar por completo nossa interpretação dos fatos, muito menos elaborar diagnósticos sociais fechados.

*ABC da greve* acompanha as paralisações dos operários da região paulista entre março e maio de 1979, mostrando a movimentação dos trabalhadores, as assembleias, os discursos. Hirszman opõe os planos aéreos das fábricas ou dos automóveis dispostos nas garagens, imagens recorrentes no discurso de propaganda oficial que comemora a grande modernização brasileira (encontradas nos filmes de Jean Manzon, por exemplo), às imagens de opressão e violência no interior da fábrica. “Inexistentes no cinema ‘oficial’, a exploração enfrentada diariamente pelos operários – ‘o inferno dos metalúrgicos’ – provoca uma fissura nas imagens conservadoras” (CARDENUTO, 2014, p. 212-213).

Hirszman filma o interior da fábrica: as imagens, potentes, têm algo de pesadelo (BERNARDET, 2003), são mesmo portais do inferno: escuras, com operários suados, sujos de fuligem, em meio a enormes labaredas e faíscas, exercendo movimentos rápidos em grandes engrenagens ou peças de carro. As condições se revelam altamente insalubres – e com isso, o filme ajuda a legitimar a greve, posicionando-se a favor dos trabalhadores.

Em alguns momentos, vemos também o interior da casa de alguns personagens – que, no entanto, nunca são nomeados ou individualizados pelo filme. Para além de Lula, figura personalizada, em ascensão como líder sindical, o que o filme registra é uma coletividade, um conjunto de operários unidos em estado de insurgência, protestando juntos por melhores condições de trabalho. Os planos de *ABC* são preenchidos por multidões, e mesmo nos enquadramentos fechados, vemos múltiplas faces. Planos panorâmicos, *travellings*, tomadas aéreas buscam apreender a quantidade de pessoas nas assembleias, reuniões, missas. As entrevistas são realizadas em meio a acontecimentos; pergunta-se a um, os demais circulam ao fundo e lançam olhares para a câmera.

Depois de anos inacabado, Adrian Cooper, diretor de fotografia, finalizou a montagem de *ABC da greve* em 1990, retomando o projeto após a morte de Hirszman em 1987, a pedido de Carlos Augusto Calil, da Embrafilme. O tempo mudou a perspectiva do filme: não era mais uma obra lançada no calor do momento, mas dez anos depois, com distanciamento para reflexão. Cooper conta que, junto a Calil, optaram por reduzir o “didatismo” do filme: “Depois de todos esses anos e da reflexão

sobre o papel do narrador no cinema, com uma maior confiança nas imagens, decidimos tirar parte da narração” (COOPER *apud* SILVA, 2008).

Nossa próxima parada é *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Às vésperas da eleição de Lula para presidente da república (no segundo turno do pleito de 2002, depois de três derrotas nas eleições de 1989, 1994 e 1998), Coutinho mobiliza uma busca em torno dos operários anônimos que militaram nas grandes greves do fim dos anos 1970 no ABC paulista. A partir de fotos e filmes da época (*ABC da greve* incluso), os personagens se reconhecem e indicam uns aos outros. Nas entrevistas, Coutinho pergunta sobre o passado de sindicalismo, o significado de suas lembranças, mas também sobre o presente, a situação atual de cada um, suas atividades, seus afetos. A maioria deles já não trabalha como peão, tendo se aposentado ou mudado de ramo devido às dificuldades do ofício. Em uma sociedade pós-industrial, de produção altamente automatizada (sobretudo no campo da indústria automobilística, caso dos metalúrgicos do ABC), o número de empregos caiu drasticamente – como na chegada de uma tão alardeada distopia futurista, grande parte da mão de obra foi mesmo substituída por robôs.

Assim, a fala dos ex-operários acaba por revelar a dispersão, a desmobilização e certa melancolia dos tempos atuais, em oposição a um tempo de união, preocupações coletivas e efervescência que se veem nas imagens de arquivo daquele movimento, em especial em *ABC da greve*. *Peões* cria um dispositivo para internalizar um processo histórico; elabora a passagem, que é ao mesmo tempo social e cinematográfica, entre tempos: da experiência de participação em um movimento coletivo à solidão em cena, do corpo na rua e na massa ao fechamento na casa, do tempo de lutar ao tempo de lembrar (MESQUITA, 2016).

O filme de Coutinho produz, no interior da montagem, um contraste entre os planos gerais de multidões, reunidas em assembleias na Vila Euclides, e os primeiros planos individuais (com ocasional presença de um cônjuge ou um filho) captados no interior das casas dos ex-grevistas, já envelhecidos, no presente. Ao contrário dos operários que surgem em massa e diluídos em multidões em *Viramundo* e *ABC*, temos aqui a individualização dos personagens, filmados em sua própria residência,

a indagação por sua trajetória pessoal, por suas opiniões, desejos, sentimentos. Nesse painel composto pelo diretor, 35 entrevistados testemunham.

Como boa parte da obra de Coutinho, *Peões* tem a entrevista – encontro e testemunho – como forma dramática predominante. É um filme que se volta para o imaginário do operário: não se filma o trabalho. O trabalho está nas questões, no discurso, na memória, mas não nas imagens. Não pertence ao presente, afinal. Os corpos estão em repouso, em enquadramentos quase sempre focados no rosto, que fita a câmera e olha diretamente para o cineasta que o interpela – tão diferente dos planos médios e gerais de *Viramundo* e *ABC da greve*, cujos olhares se dão de esguelha ou movidos pelo estranhamento. Coutinho se mostra no filme, apresenta seu projeto aos ex-operários reunidos, faz perguntas audíveis, interage. Chegamos, portanto, ao documentário de tipo reflexivo – não apenas por pensar sua própria forma e expor seu processo, como por seu caráter metalinguístico ao dialogar com o cinema brasileiro (as imagens de *ABC da greve*, *Greve!* e de *Linha de montagem* são fontes de pesquisa para a busca dos personagens, material de arquivo exposto intra e extradiegeticamente).

Dos entrevistados, apenas três seguem operários: Geraldo, que vive de contratos temporários e incertos, e a dupla formada por Antônio (talvez já aposentado) e seu filho George, que menciona um robô, a permanência da insalubridade e as novas exigências de estudo técnico e superior para que os *peões* mantenham o emprego. Isso indica a maleabilidade da categoria para Coutinho, que não entende o operário num sentido estrito e se mostra mais interessado em trajetórias do que na sondagem de uma condição de trabalho no presente.

*Peões* começa com entrevistas em Várzea Alegre, no Ceará, uma pequena cidade que concentrou muitos migrantes metalúrgicos e depois se desenrola inteiramente na região de São Bernardo do Campo. *Peões* faz o caminho do retirante de *Viramundo*: começa no Nordeste e desce ao Sudeste. No entanto, no Nordeste, os entrevistados são “retornados” – o que traz para a narrativa e para a abordagem do tema a tônica de uma lembrança, de um retorno apenas em lembrança ao que já foi, e não de um verdadeiro movimento de ida. Assim, os temas da migração e

da diáspora nordestinas, tão fortes no documentário de Geraldo Sarno, aparecem aqui incorporados ao movimento do próprio filme.

Coutinho desenvolve o seguinte diálogo com Joaquim, um dos personagens de *Várzea Alegre*, no Ceará:

Joaquim: - Não, eu não moro aqui, Eu tô passando uns dias aqui. Porque é como eu lhe disse, eu nasci e me criei aqui, mas eu não posso deixar São Bernardo, onde tudo que passou de importante em minha vida foi em São Bernardo, então eu não troco São Bernardo por nada. (...)

Coutinho: - Chegou quando?

Joaquim: - Faz quatro anos.

Joaquim está há quatro anos no Ceará, mas considera que mora em São Bernardo. Assim como a identidade nordestina não se descola de alguns personagens migrantes, a identidade operária não se apaga, mesmo que eles ocupem hoje outras funções. João Chapéu, outro entrevistado, era taxista há mais tempo do que havia sido metalúrgico, mas ainda assim, considera: “*não sou um verdadeiro taxista*”.

Como se pode notar, esta é a primeira vez, neste artigo, que nos referimos a personagens específicos. Em *Viramundo* e *ABC da greve* (com a exceção de Lula, que aparece em *ABC* na condição de líder), não conhecemos os nomes dos personagens. Os operários são uma massa quase indistinta, todos unidos pela mesma condição. O trabalho de *Peões* é, justamente, o de identificar e nomear aquelas faces nas imagens de multidão, posteriormente buscando com elas contato individual. No filme de Coutinho, os nomes estão mais do que mencionados, estampados em letras sobre a tela.

A regra que guia o dispositivo de Eduardo Coutinho é a busca pelos anônimos. Seu interesse era por quem não fosse famoso nem figura pública, pois esses talvez tivessem seu testemunho comprometido por zelo com sua imagem e reputação (LINS, 2004). Com isso, poderíamos pensar que, em parte, a melancolia advinda do filme é engendrada por sua proposta de recorte – vários grevistas se tornaram vereadores, deputados, ou obtiveram algum tipo de destaque na carreira pública, mas

*Peões* não se interessa por eles. O filme busca os que não vingaram na militância e se dispersaram. Talvez seja o caso da maioria, mas, ainda assim, é preciso tornar claro que esse não foi o destino “natural” dos operários do ABC e sim uma das consequências do recorte do documentário. Ao mesmo tempo em que revela certa predileção pelos operários dispersos, o próprio filme atua como sua junção, reconstituindo, em seu interior, fragmentos de uma comunidade. É como se funcionasse, ele mesmo, como o “local de reunião possível (de uma categoria colapsada)” (MESQUITA, 2016, p. 63), um réquiem para a classe operária. Quem sabe o cinema brasileiro estivesse ali empenhado em promover uma última reunião antes de se despedir dessa figura mítica.

A Geraldo, último entrevistado, Coutinho pergunta “*o que é um peão?*”. O documentarista não parte de saberes prévios, de diagnósticos, não toma nem a palavra e nem a classe como dadas. Diferente dos filmes do modelo sociológico, que geralmente partem de teses preconcebidas a serem comprovadas e ilustradas pela realidade, Coutinho investiga o sentido daquele termo, de uso tão corrente, para aquele personagem específico. Depois de um longo silêncio, Geraldo devolve uma pergunta a Coutinho: “*você já foi peão?*”. “Não”, ele responde, tornando evidente e incontornável a diferença entre esses dois homens, de classes sociais distintas. Um corte seco e o filme se encerra. O final de *Peões* deixa em aberto a problematização do lugar do diretor perante seus entrevistados.

*Peões* já apontava a falência da categoria que lhe batizava, quase extinta no cinema contemporâneo. Segundo Consuelo Lins, esta rarefação não se deu apenas no cinema. “A condição operária foi sendo gradualmente apagada do imaginário político, cultural e midiático em vários países do mundo ocidental” (LINS, 2004, p. 426). Para o sociólogo Adalberto Cardoso, em entrevista para *Um sonho intenso* (José Mariani, 2014), a indústria automobilística ainda é muito simbólica da organização do trabalho, no entanto hoje se produz um automóvel com 5% da presença humana do que se empregou há três ou quatro décadas atrás.

Depois de 2004, data de *Peões*, dificilmente se encontram documentários que tratem do operário de maneira central. Na verdade, essa ausência é anterior – *Peões* já é um filho temporão e nostálgico dessa

produção. Depois de uma grande quantidade de filmes motivados pelas greves do fim dos anos 1970 e dos anos 1980, o personagem do operário foi desaparecendo paulatinamente das imagens documentais, dando lugar a temáticas como as manifestações religiosas, culturais e questões ligadas a minorias e outras formas de exclusão social (LINS, 2004). *Peões* é, pois, um filho temporão e nostálgico daquela produção. Ele não é, contudo, o último ponto na série histórica que desejamos construir.

Em *Estou me guardando para o carnaval chegar* (2019), o diretor Marcelo Gomes viaja a Toritama, pequena cidade do agreste de Pernambuco conhecida como um polo de produção de jeans. Gomes havia conhecido a cidade quando criança, acompanhando seu pai, funcionário do governo que fazia inspeção fiscal na região, fato exposto na locução em primeira pessoa. Se Coutinho já aparecia em *Peões* e não ocultava sua participação naquele universo, aqui isso se intensifica: o cineasta é personagem do filme. Reflete sobre suas memórias, compara a Toritama que seus olhos viram no passado à dos dias atuais, contrasta os motivos que levaram seu pai à cidade e os que agora o levam a ela. Se antes a localidade era predominantemente rural e silenciosa, hoje é fabril e barulhenta. “Na minha memória, Toritama era uma cidade que tinha outra velocidade”, diz. “A paisagem mudou”.

Grande parte das casas de Toritama se transformou em pequenas fábricas – facções. Quase toda a cidade orbita em torno da produção de jeans, a ponto de restaurantes e outros tipos de comércio serem escassos. Marcelo Gomes entrevista trabalhadores que relatam uma rotina de trabalho a qual muitas vezes se estende de domingo a domingo, das 7h às 22h, com pequenos intervalos para as refeições. São donos de seu próprio negócio e não há limite para a jornada voraz: “Eu sei que quanto mais eu estou trabalhando, mais eu estou ganhando”. Não trabalham com carteira assinada, nem são regidos por contratos – como ganham por peça, se veem estimulados a trabalhar ininterruptamente em busca de maior remuneração. Não param nem para a entrevista – dão depoimentos enquanto cortam, costuram, amarram, arrumam. Aqui, de volta, a ação do trabalho testemunhada pela câmera. É significativo que o espaço da casa seja o mesmo da fábrica – uma concretização da completa falta de separação entre lar e labor.

Os personagens de *Estou me guardando* revelam um certo orgulho por supostamente ter a liberdade para definir seus horários e por não trabalhar para outrem. Estão imersos em um contexto econômico e social de terceirização e precarização do trabalho, sem direitos trabalhistas, às bordas de uma reforma da previdência que deixou os brasileiros ainda menos amparados em seus direitos. Talvez o filme materialize um retorno do trabalho fabril, mas em conjuntura inteiramente distinta, de trabalho informal e retrocesso nas regulamentações.

A única folga que esses “empreendedores” se permitem é a do carnaval. Talvez pela condição de exceção extrema, eles se dedicam à festa com a mesma intensidade com que trabalham. Toda a cidade se dirige para o mar, e os que não têm recursos para a viagem vendem de tudo, da geladeira às próprias máquinas de costura. Para o feriado, o diretor oferece uma câmera a uma família para que ela registre os momentos de lazer na praia. Como em *Pacific* (Marcelo Pedrosa, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), filmes-dispositivo contemporâneos, trata-se de uma apropriação da imagem de amadores e da abertura da possibilidade para que os próprios sujeitos, antes apenas observados, agora também filmem.

O documentário observa o trabalho com minúcia, atentando para os ruídos, a cadência das máquinas e a destreza dos operários. Explicita sua dinâmica e revela seu caráter reflexivo quando, por exemplo, uma moça diz que não quer falar por estar “vergonhosa”, ou ainda quando um “figurante” – o genro da senhora que de fato estava sendo entrevistada – inadvertidamente assume as rédeas do depoimento e se vê repreendido por ter “roubado a cena”. Ao contrário do modelo sociológico, o filme abraça os personagens em suas singularidades e idiossincrasias, ainda que construa uma observação que se pode generalizar, já que os personagens compartilham fortemente uma rotina de trabalho e uma visão de mundo bastante semelhantes, criando os contornos de uma classe (que talvez não se reconheça assim).

No entanto, ainda que o diretor participe da cena, revele suas perguntas e fale em primeira pessoa em *off*, o filme se exime de julgamentos. Pontos importantes de um contexto capitalista específico, como a falta de consciência de classe, o perverso discurso empreendedor e a

precarização do trabalho praticamente não são abordados pela narração do filme. *Estou me guardando* parece mais mobilizado pela observação (talvez um tanto consternada) do que pela tessitura de uma análise sociológica ou de um comentário a partir de um ponto de vista superior àquela realidade – mas acaba também se furtando a um posicionamento mais crítico.

### 3. Considerações finais

Observando a série formada por esses quatro filmes, é revelador pensar no estatuto dos diretores e da equipe: com um tema mais ou menos comum, diferentes cinemas em diferentes momentos produzem relações muito distintas entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. A relação de exterioridade da equipe se traduzia nos olhares para a câmera vistos em *Viramundo* e *ABC da greve*. Há momentos em que o olhar pode ser entendido como hostil, desafiador ou provocador (“quem é você, o que faz aqui, por que me filma?”), outros como disparador da má consciência do espectador o que, por sua vez, deveria levar à mobilização. Comentando o olhar para a câmera em *Maioria absoluta*, Bernardet pontua:

Assim, o filme toca numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade. Eis os homens cujo trabalho você usurpa e que não têm nada, eles olham você nos olhos, você vai aguentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona? A culpabilidade deverá nos levar a agir. (BERNARDET, 2003, p. 42).

Se nos primeiros filmes da série o olhar partia do figurante não dirigido (ora simpático, ora curioso, mas no mais das vezes desconfiado), nos filmes mais recentes esse olhar é demandado, respondendo a uma conexão direta entre personagem e diretor/câmera. Num modelo de entrevistas individuais, *Peões* e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* mostram personagens que olham frontalmente para a câmera – ou para o diretor logo atrás ou ao lado dela. Desenvolve-se entre os dois lados da câmera uma relação de empatia.

A perspectiva do cinema comparado nos proporciona a tessitura de uma narrativa, quase uma história ficcional que o cinema documentário

conta a partir da montagem desses filmes numa sequência. Relata-nos o panorama da migração do trabalhador do campo e a formação do operariado urbano em *Viramundo*, leva-nos ao auge da organização de classe do operariado no cinema que documentou as grandes greves (em *ABC da greve*), passa por sua decadência e nostalgia em *Peões*, confirmando o abismo que separa o cineasta dessas classes, e chega à observação pessoal e subjetiva de um cineasta diante dos trabalhadores precarizados e incansáveis de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*.

Mesmo que composta por peças do passado, esse conjunto ou série, se pensada benjaminianamente, depende de um reconhecimento pelo presente. Assim, ela se endereça ao presente e só é formada a partir desse olhar ordenador e significador do agora que faz buscar, no passado, as peças integrantes de uma mesma linhagem dos objetos contemporâneos. O olhar retrança uma origem possível e nos ajuda a entender a historicidade das formas cinematográficas. A ponte entre tempos não configura uma ligação de causalidade nem de progresso. Michael Löwy, ao comentar Benjamin, diz que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61).

*Viramundo*, *ABC da greve*, *Peões*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Essa coleção envolve um aspecto memorial e arquivístico, a preservação de algo do passado que já não permanece integralmente. É interessante pensar nesse conjunto de filmes como um inventário de gestos perdidos, de olhares que já se esvaneceram, de relações com o aparato fílmico que se transformaram, de ofícios que pareciam em desapareção e que depois ressurgiram modificados.

Nesses cerca de 50 anos de história, mudanças significativas se fizeram notar. Assistimos à transformação de uma sociedade industrial para uma que caminha para a produção imaterial e abstrata, da linha de montagem para os serviços, de um capitalismo clássico para uma “economia compartilhada” neoliberal. É curioso que grande parte do cinema brasileiro, ao invés de sair da fábrica e se deslocar para as grandes corporações ou para locais em que pudesse investigar as formas

de opressão no capitalismo contemporâneo, permaneça na fábrica, ainda que se despedindo dela.

As comparações tecidas não possibilitam conclusões generalizantes a respeito de todos os períodos históricos, mas fornecem pistas importantes. A série histórica não apenas reforça o conhecimento das diferenças entre o cinema moderno e o contemporâneo, como também torna visível a história (como dizia Xavier) a partir de um eixo concreto, erguido por filmes escolhidos como representativos de questões temáticas e estéticas de cada época. Ao abordar um pequeno conjunto de filmes que tratam do trabalho e do trabalhador, contamos um pouco da história do cinema brasileiro, entrelaçados que são.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

IMANISHI, Raquel; SARAIVA, Leandro. *Transcrição de entrevista com Ismail Xavier realizada em 2003*. Não publicada.

LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. GUIMARÃES, Cesar, FRANÇA, Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica; 2006; p.19-27.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galaxia*, São Paulo, Online nº 31, p. 54-65, abr. 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

SILVA, Maria Carolina Granato. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. Tese (doutorado), Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*. N. 45, p. 153-165, set./dez. 2020.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: Edufba, 2019.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 139-160.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



II

#televisão



## CAPÍTULO 5

# Miguel e a travessia da caatinga: a crise entre o arcaico e o moderno a partir da experiência visual e do figurino em *Velho Chico*

MARIANA MÓL GONÇALVES

REINALDO MAXIMIANO PEREIRA

#televisão #televisualidade #figurino

### 1. Travessias teórico-metodológicas

Neste capítulo, o esforço se concentra na investigação da experiência visual oferecida pela televisão e das matrizes culturais brasileiras e latino-americanas que subjazem essas materialidades, no campo da telenovela. Os dados foram colhidos de *Velho Chico*<sup>1</sup>, de Benedito Ruy Barbosa. A obra integra o grupo que nomeamos como *A saga dos Coronéis*<sup>2</sup>.

De partida, observamos a telenovela pelo prisma da sobrevivência da cultura popular no meio massivo a partir do melodrama. Observamos, ainda de saída, que *Velho Chico* é caracterizada por uma experiência visual cuja estética é antropofágica e combina diferentes temporalidades e espacialidades, nos enquadramentos, planos e figurinos. A nossa atenção aqui recai, também, sobre o aspecto simbólico dos figurinos.

---

1. Trigésima obra de autoria de Barbosa, exibida entre 14/03 e 30/09/2016. Direção artística: Luiz F. Carvalho.

2. Compreende tramas cujo enredo enfatiza a questão da terra a partir de um protagonista latifundiário. Para Reinaldo Maximiano Pereira (2018), a terra é tema transversal na obra de Barbosa (entre as décadas de 1960 e 2010). A nomeação do grupo não tem caráter normativo.

Nesta telenovela, os trajes investem na tradução, não só, dos “tipos sociais”, mas também e sobremaneira dos “estados da alma” (MARTIN, 1985, p. 61).

VELHO CHICO	2016	GLOBO	TELENOVELA	21H
MEU PEDACINHO DE CHÃO	2014/1971*	GLOBO	TELENOVELA	18H
PARAÍSO	2009/1982	GLOBO	TELENOVELA	18H
SINHÁ MOÇA	2004/1986	GLOBO	TELENOVELA	18H
CABÓCLA	2016/1979	GLOBO	TELENOVELA	18H
O REI DO GADO	1996	GLOBO	TELENOVELA	20H
RENASCER	1993	GLOBO	TELENOVELA	20H
PANTANAL	1990	MANCHETE	TELENOVELA	21H30
VOLTEI PRA VOCÊ	1983	GLOBO	TELENOVELA	18H
JERÔNIMO, O HERÓI DO SERTÃO	1972	TUPI	TELENOVELA	18H

\*Coprodução TV Globo e TV Cultura (SP)

FIGURA 1: A saga dos coronéis

FONTE: Pereira, 2018

Por essa visada, empreendemos, nas páginas que seguem, a análise dos elementos da forma textual televisiva e, portanto, partícipes da construção da experiência visual e o modo como dão a figurar a crise entre o arcaico e o moderno que entendemos modelados em três personagens de um mesmo núcleo familiar: Afrânio de Sá Ribeiro, o atual Coronel Saruê (Antônio Fagundes), a filha Maria Tereza (Camila Pitanga) e o neto Miguel (Gabriel Leone).

Constatamos que esse núcleo familiar traz as raízes ou as matrizes culturais relacionadas à terra no Brasil e na América Latina, por extensão. Isto é, um certo número de determinações históricas, políticas e culturais que subjazem à temática da terra e estão personificadas na figura do Coronel Saruê, como expressão contemporânea do arcaico e das matrizes do mandonismo e do patriarcalismo brasileiros. Já Maria Tereza, em sua conformação dramática, performa, pois, a mediação/negociação e/ou as mesclas sinuosas que reúnem descontinuidades e destempos latino-americanos. Por sua vez, o projeto moderno logocêntrico de inspiração europeia estaria figurado em Miguel, o agente

externo portador de pretensas soluções para o uso sustentável da terra da caatinga, porém alheio às dinâmicas que se processam em Grotas de São Francisco e na fazenda Nossa Senhora das Grotas, de propriedade do avô, no interior da Bahia, às margens do Rio São Francisco.

Para esse estudo acompanhamos o evento narrativo que nomeamos *Miguel e a travessia da caatinga*, momento em que, na economia do enredo, o Coronel Saruê aguarda a chegada do neto, com a expectativa de forjar nele um sucessor<sup>3</sup> – à moda do mandato divino dos monarcas do Antigo Regime: “*Le roi est mort! Vive le roi!*” (“O rei está morto! Viva o rei!”). Por essa perspectiva patriarcal, a filha não é, pois, identificada pelo coronel como herdeira, mas como a mãe do herdeiro. Tereza participa da vida e da lida da fazenda produtora de frutas para exportação, mas não tem poder decisório, conforme descrito na sinopse – mas, ainda assim, negociou inovações para sanar a insolvência da fazenda.

Miguel concluiu o doutorado na França e, ao voltar, recebe o chamado do avô para cuidar da fazenda. O evento corresponde, então, ao momento em que Miguel, conduzido por Tereza, sai de Salvador com destino a Grotas. Na travessia, mãe e filho debatem sobre as formas sustentáveis de manejo da terra, técnicas que Miguel anseia por implantar na fazenda. O avô, por sua vez, anseia apenas por uma continuidade e não por uma ruptura do modo de lidar com a terra e com a gente do lugar.

De acordo com Simone Rocha e Renato Pucci Jr. (2016, p. 11), o evento narrativo viabiliza algo que é um desafio metodológico para a pesquisa científica a partir de telenovelas: como adentrar um “produto de dimensões colossais”? Geralmente, os pesquisadores se concentram na análise de cenas, sequências ou capítulos, unidades nem sempre precisas, em termos da visão de conjunto – uma história, dentro do enredo, com início, meio e fim – ou que projetam o arco das personagens. Por outra visada, que entendemos complementar, Robert McKee (2006) compreende o evento como mudança na situação de vida. Assim, acompanhar um evento é acompanhar o que ocorre com uma personagem.

---

3. O “herdeiro natural” seria o segundo filho, Martim de Sá Ribeiro (Lee Taylor), que renegou o pai e o poder econômico. Nesta altura do enredo, o paradeiro de Martim é desconhecido.

Dessa forma, seria possível observar o desenvolvimento das complicações progressivas que movimentam a história de uma personagem em dado evento. Neste caso, verificaríamos as dinâmicas que desarranjam “o equilíbrio de forças na vida da protagonista<sup>4</sup>” (MCKEE, 2006, p. 183). Por via de consequência, a eclosão dos conflitos e a mudança de comportamento da personagem que ocorre por ação e reação moldando os pontos de virada, o chamado *beat*.

Para a progressão de um tema no interior do enredo, é necessário que os roteiristas criem eventos narrativos, ou seja, ações, reações e situações que garantam o desenvolvimento de uma história temporalmente. Segundo Rocha (2017), apesar da dificuldade (pois os eventos, também, são materiais extensos), a visão do conjunto que eles proporcionam seria a mais produtiva em termos da investigação, pois permite ao analista “visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente” (ROCHA, 2017, p. 304). Conforme esclarece Pucci Jr. (2013), não é necessário que o analista se debruce sobre o evento por completo, bastaria identificar e se concentrar nos “*pontos nodais*, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação” (2013, p. 6-7). Assim, acompanhamos o evento que se desenvolve num conjunto de quatro sequências, entre os capítulos 039, 040 e 041, exibidos entre os dias 27 e 29 de abril de 2016, na terceira fase da telenovela *Velho Chico*<sup>5</sup>.

Diante do exposto, o nosso raciocínio intersecciona, ao menos, três campos de estudos: a Teoria Social Crítica Latino-Americana (as matrizes culturais), os Estudos de Televisão (a forma textual televisiva – o composto palavra/imagem/som) e os Estudos Visuais (o tema das visuaisidades). Investimos num trajeto analítico-reflexivo que parte do meio,

---

4. McKee se refere à protagonista de uma história, mas podemos compreender, por extensão do raciocínio, a protagonista do evento, Miguel, no nosso caso.

5. A trama é dividida em três fases (1960, 1980 e 2016), a história se passa na cidade fictícia Grotas de São Francisco e a trama mostra a disputa por terras e poder entre as famílias De Sá Ribeiro e Dos Anjos e o amor proibido entre Maria Tereza (Camila Pitanga) e Santo (Domingos Montagner). A rivalidade entre as famílias e os embates com as novas gerações se entrelaçam à luta pela sobrevivência do rio São Francisco, o *Velho Chico*. A telenovela pode ser acessada em <https://globoplay.globo.com/velho-chico/t/5WQY6RYS6h/>

da compreensão dos produtos televisivos como prática cultural, para daí se concentrar nas matrizes culturais presentes na obra em apreço. No primeiro campo, para dar corpo às reflexões, compartilhamos dos argumentos de Martín-Barbero (2009) acerca da importância da televisão (e seus produtos) e sua pertinência no âmbito cultural na América Latina. Segundo o autor, a televisão apresenta relatos de nação e de história para a maioria de cultura iletrada. Martín-Barbero elege a cultura como o lócus para situar os estudos dos meios de comunicação de massa e propõe pensar o processo comunicativo a partir das demandas e dos usos sociais. Em outros termos, compreender as mediações que articulam as práticas de comunicação e as dinâmicas culturais.

O edifício teórico de Martín-Barbero se assenta, em grande parte, como tentativa de compreender uma experiência de modernidade configurada na América Latina, enquanto uma realidade em que o projeto *racional-iluminista* ganhou contornos próprios. Outros pesquisadores (HERLINGHAUS e WALTER, 1994; BUNNER, 1988) também se dedicaram à matéria e erigiram uma teoria social crítica, desde a região, propondo conceitos e análises que inauguram uma epistemologia local que escapa dos dualismos (centro-periferia, por exemplo) e investem nos processos de hibridações culturais e das mesclas que explicam o fenômeno social que se tornou a modernidade na América Latina.

Essas relações, descritas por Martín-Barbero como mediações, estruturam a vida social, a construção de sentido e a percepção de mundo dos sujeitos e conectam as várias matrizes culturais. Essas matrizes culturais conformam os relevos e as reentrâncias do *espejo trizado*<sup>6</sup> (BRUNNER, 1988) que é a cultura latino-americana e revelam as complexas articulações entre tradição e modernidade, entre continuidades e descontinuidades. Em outros termos, as culturas latino-americanas articulam em sua condição histórica múltiplos *destempos*, pois, nelas coexistem

---

6. Metáfora de Brunner (1988) para o complexo jogo da cultura latino-americana em sua formação multiétnica. Para o autor, ao nos defrontarmos com a cultura, ela nos devolve um *espejo trizado* que desnuda nossa heterogeneidade e pluralidade (Ibid.: 15). Preservamos a grafia em espanhol, pois, compreendemos que o sentido expande o que está descrito nos dicionários – fragmentar e/ou destruir. Brunner parece investir numa circunstância/superfície/condição em que o sentido se associa à construção e/ou formação. Isto é, a superfície pode estar com trizas, mas não se rompe, não cai.

as conjunturas de períodos pré-colombiano, colonial, pós-colonial e modernidade. É neste contexto que, cremos, a televisão e suas produções nos permitem entender a cultura e sociedade de que são expressão.

No campo dos Estudos de Televisão, nós compreendemos esse meio a partir do *Circuito da televisão*, proposto por Jason Mittell (2010, p. 9). Nele podemos observar a existência de seis dimensões/funções da TV circunscritas na cultura: indústria comercial, meio tecnológico, instituição democrática, prática cotidiana, representação cultural e forma textual. Mittell esclarece que essas dimensões/funções são coexistentes e interagentes, porém, na pesquisa científica, os analistas se concentram em uma ou outra dimensão.

Nos Estudos de Televisão, a dimensão da forma textual concentra o menor investimento de pesquisa (BUTLER, 2010; ROCHA e PUCCI JR, 2016; PEREIRA, 2018). Quando voltamos o olhar para as representações visuais televisivas, constatamos que, não raro, o meio “chega” antes e já trazendo uma série de resoluções: são mediócras e insuficientes<sup>7</sup>; de baixa qualidade, em relação ao cinema; incapazes de gerar introspecção etc.

Outro aspecto é o da prevalência dos estudos de sociologia e da etnografia que não resultaram, necessariamente, em métodos que promovessem uma análise audiovisual da televisão, devido ao ato e ao efeito de o meio chegar antes da materialidade. Em suma, a tradição desses estudos, não raro, valoriza a dimensão palavra (texto) em detrimento da imagem. Nesse sentido, os pesquisadores apontam para a importância de examinar a relação entre imagens e discursos substituindo uma teoria binária, pela compreensão dialética, expressa no composto *imagem/texto* (MITCHELL, 2009; PEREIRA, 2018).

É de consenso entre esses autores que a televisão alia a capacidade de hibridação ao aprimoramento técnico e artístico, expresso no mecanismo de conservação/inação. A televisão tem modos operatórios próprios e uma estética potencializada pelo trânsito com outras narrativas audiovisuais. Nesse contexto, Omar Rincón (2006) destaca a telenovela pela capacidade de absorver outros formatos, gêneros e ideias

---

7. Em 1953, André Bazin (1997, p. 80) previu que “a imagem da televisão sempre conservará sua legibilidade medíocre” e restrita ao consumo doméstico.

provenientes do próprio meio e/ou de outros meios e linguagens audiovisuais e formas de expressão artística. Sob o signo da antropofagia, a telenovela “come todos os outros formatos e tons da televisão latino-americana e o faz à vontade” (2006, p. 50).

Se considerarmos que esse meio passa por intensas modificações em sua dimensão material, dado o avanço das tecnologias digitais, a demanda por iniciativas de metodologia analítica se torna, não só oportuna, como urgente. Por essa razão, tentamos, pois, nos filiar às proposições de Mitchell (2009), no campo dos Estudos Visuais. Conforme Mitchell orienta, em seu gesto metodológico (dar imagem à teoria), não devemos nos antecipar com significados *a priori* – ou permitir que o meio venha antes com uma série de resoluções. O desafio está em: “desadestrar” o olhar, permitir perder o treino de leitura das imagens que tenta “controlar o campo das representações visuais com o discurso verbal” (MITCHELL, 2009, p. 18). Do contrário teríamos a imagem como mero exemplo de uma teoria dada de antemão.

Mitchell (2009) nos estimula a compreender os elementos constituintes da representação visual em termos de suas funções (o que eles dão a figurar?), pois na materialidade mesma da representação, no composto *imagem/texto*, nas relações entre o verbal e o não-verbal, está o lócus de um conflito e desse encontro/fissura escorregam as matrizes culturais, sociais e históricas (2009, p. 96). O autor nos inspira num gesto metodológico, mas não nos municia no aspecto procedimental que nos demanda por ferramentas de descrição e de interpretação. A constatação do autor de que os meios não são, puramente, visuais, eles são mistos, nos conecta às proposições de Butler (2010) ao observar que a televisão deriva seu estilo a partir da relação imagem-palavra-som. A análise estilística de Butler interroga sobre a *função* dos elementos na materialidade da forma textual televisiva, o espaço onde conflitam as questões da cultura.

O nosso esforço de análise, então, se debruça sobre a forma textual televisiva para: a) reconhecer o potencial audiovisual e estético dos produtos da televisão; b) eleger a forma textual desses produtos como objetos/guias para as reflexões culturais que ensejam; c) compreender que os produtos televisivos são constituídos por estilos, modelos,

comunicabilidade com as audiências e por matrizes culturais diversas. Tentamos, assim, a articulação entre a análise estilística e análise cultural das materialidades televisivas, assinalando a nossa contribuição metodológica.

## 2. “A natureza não é hostil”

Para efeito das análises que seguem, colhemos do evento uma série de elementos que nos auxiliam no gesto interpretativo. Para o quadro a inspiração foram as técnicas de análise de cena de McKee (2006, p. 244), nós dividimos o evento narrativo em cinco etapas, a partir de espaços físicos definidos: o solar dos Sá Ribeiro, em Salvador; o Raso da Catarina; a travessia de balsa no rio São Francisco; o canal da transposição e a Fazenda N.S. das Grotas. Em cada um desses espaços há situações específicas que desencadeiam mudanças de comportamento, na progressão do evento narrativo (Figura 2).

O evento posto escrutínio envolve a viagem de carro que mãe e filho empreendem partindo do Solar dos Sá Ribeiro à Fazenda N.S. das Grotas. Durante a travessia, à moda dos filmes de estrada (*road movies*), eles cruzam uma extensa área do bioma Caatinga. Tomado em sua extensão, que varre três capítulos, trata-se de um evento circular, isto é, ele começa em uma propriedade da família Sá Ribeiro para se encerrar em outra. Mesmo no momento da travessia, em si, a estrada que singra a caatinga está no início e no encerramento da jornada. Esse movimento é por carro, na estrada, e balsa, na travessia do rio.

A partir da Física, compreendemos o movimento como a mudança na posição espacial de um objeto no decorrer do tempo. Assim, há um importante cadenciamento dos tempos das personagens (passado, presente e futuro), das estruturas e espaços socioculturais que elas veem a representar e o conflito geracional que elas encenam frente ao tema da terra. Mais adiante, veremos como o figurino funciona na expressão dessas temporalidades e espacialidades. Por essa visada que contempla o movimento, a menção aos filmes de estrada se justifica, pois, conforme Susan Hayward (2000) esclarece, esses filmes são sobre uma espécie de fronteira objetiva e subjetiva que as personagens cruzam no decurso de uma jornada.

	SOLAR EM SALVADOR capítulo 39	RASO DA CATARINA capítulo 40	TRAVESSIA DE Balsa capítulo 41	CANAL DA TRANSPOSIÇÃO capítulo 41	FAZENDA GROTTAS capítulo 41
	o coronel reclama o herdeiro	Miguel e Tereza debatem sobre a destruição da terra	Miguel e Tereza debatem sobre a destruição do rio	Miguel e Tereza debatem sobre a transposição	o coronel "coroa" o herdeiro
a progressão do comportamento das personagens durante a travessia					
MIGUEL	ENTUSIASMO	EMPOLGAÇÃO	TRISTEZA	CONSTRANGIMENTO	
TEREZA	MELANCOLIA	ESTRANHAMENTO	ESPERANÇA	AGONIA	
CORONEL	ANSIEDADE	FELICIDADE	VAIDADE	ÊXTASE	

FIGURA 2: Miguel e a travessia da caatinga  
FONTE: Autoria própria

De modo complementar, Mariana Gonçalves (2014) explica que o filme de estrada apresenta um tipo de história em que a personagem se transforma, se desenvolve ou se aprimora no curso da viagem. As narrativas desse gênero no cinema raramente são guiadas por conflitos externos. São os conflitos internos que consomem as personagens e que as motivam a pegar a estrada. E, assim, muitas vezes, a crise de identidade do protagonista acaba refletindo a crise de identidade de uma cultura, de um país (GONÇALVES, 2014, p. 24).

As personagens do evento extraído da telenovela *Velho Chico* parecem não exceder esse código. Reunir mãe e filho na estrada é reunir, não só, o eventual conflito de gerações, mas, também, os conflitos internos, pessoais e extra-pessoais dessas personagens. Em cada uma das cinco etapas do trajeto, observamos aquilo que McKee (2006) denomina como *beats*, ou seja, mudanças de comportamento.

De um lado, Maria Tereza e seu ímpeto conciliador que evita embates com pai, nesta altura do enredo. O tema da terra em *Velho Chico* passa pelo tema da consanguinidade que, sob acepção jurídica diz da condição de parentesco por linhagem paterna, notadamente. Em termos das matrizes culturais, a consanguinidade está no esteio do patriarcalismo - aqui representado pelo Coronel Saruê.

No início do evento, o Coronel Saruê, com ansiedade, reclama a presença do neto para forjar nele um herdeiro. É neste ponto que o conflito interno de Maria Tereza começa a tensionar os conflitos pessoais

(família) e extra-pessoais (sociedade), e isso passa pela consanguinidade patriarcalista. No retorno à Grotas, Tereza está dividida entre revelar a verdadeira paternidade de Miguel, o único neto de Afrânio, ou manter as convenções – ação que ela empreendeu, quando adolescente, e que a separou de Santo, o amor impossível<sup>8</sup>. Tereza é pressionada pelo marido Carlos Eduardo (Marcelo Serrado) e pelo pai, no sentido da preservação da família e da instituição que ela vem a representar para economia municipal e para a política estadual.

Como intermediária e mensageira, Tereza, mesmo contra sua vontade, esconde o seu passado do filho e obedece ao pai, conduzindo Miguel de Salvador até Grotas. No trajeto, a mãe dá pistas ao filho de que o destino final da viagem pode ser transformador para todos – assim se efetiva o melodrama. Constatamos isso nos momentos em que ela confronta as ideias do filho com frases como: “como eu me arrependo de algumas escolhas que eu fiz” (no capítulo 39, ainda em Salvador) e “me convencer disso é fácil, quero ver convencer seu avô” (no capítulo 40, em plena caatinga). O presente de Tereza é repleto de passado e o dilema da personagem se desenha no gesto de levar o filho-matéria-prima para o coronel-matriz que forjará o coronel-cópia e, assim, a hereditariedade e longevidade do mandonismo.

Os conflitos extra-pessoais de Tereza, esses que levam ao antagonismo com as instituições sociais (que o pai e o marido representam) e com o ambiente (físico, social e político) estão tamponados, neste momento da história, por conflitos internos (corpo, mente e emoções). Na economia deste momento da narrativa, o antagonismo de Tereza é com ela mesma – a se vencer essa etapa, a próxima parada será a dos conflitos pessoais e dali para os extra-pessoais – conforme a descrição de McKee para os *Três níveis de conflito* (2006, p. 176). Por essa razão, o comportamento de Tereza, no Solar dos Sá Ribeiro, é de melancolia e avança para estranhamento (com as ideias do filho), para esperança (quando na balsa, ela vislumbra uma possibilidade de mudança), para terminar em agonia (ao chegar à fazenda).

---

8. A rivalidade entre os Sá Ribeiro e os Dos Anjos atravessou décadas, gerou mortes e inviabilizou a união de Tereza e Santo.

Já Miguel alimenta-se de um entusiasmo que se projeta contra o processo de deterioração ambiental provocado pelo uso insustentável dos recursos naturais da caatinga. Ele não tem consciência, neste momento, que está em antagonismo com o próprio avô, o Coronel Saruê. A travessia pelo tropical semiárido da caatinga faz a temperatura emocional de mãe e filho se elevar progressivamente a partir da chegada na região do Raso da Catarina<sup>9</sup>, trilha de dois personagens históricos controversos: Antônio Conselheiro (final do século XIX) e Lampião (entre 1890 e 1940).

Na travessia do Raso da Catarina ocorre a primeira mudança no comportamento das personagens. Ao lembrar que Lampião e seu bando despistaram a volante, por anos, exatamente por conhecerem bem a região, Tereza profere a seguinte sentença:

TEREZA - A natureza aqui no Raso da Catarina é hostil, né? Por isso que ele escolheu como esconderijo. (T) Pra Lampião, aqui era quase como um santuário.

MIGUEL - Mãe, a senhora vai me desculpar, mas a natureza não é hostil. Hostil é a maneira do homem de olhar para ela.

(Tereza franze o cenho e afaga a cabeça do filho num gesto afirmativo)

Aqui está o primeiro *beat* de Tereza, ela atravessa o limiar da melancolia para o estranhamento quando Miguel descreve o modo de cultivo tradicional (da colonização) na caatinga como uma prática hostil, isto é, agressiva com o bioma. Dessa forma, ele faz Tereza se confrontar com a estrutura personalizada de poder corporificada no Coronel. Desse confronto, a estrutura do saber tácito está em xeque.

MIGUEL - O fruto do mandacaru, por exemplo, minha mãe, em muitos lugares é uma iguaria. Enquanto o povo daqui, quando vão plantar roça, derrubam tudo!

TEREZA - Mas, meu filho, é o único jeito de se produzir nessa terra...

---

9. Localizado entre os municípios de Paulo Afonso, Jeremoabo, Canudos e Macururé, na Bahia.

MIGUEL - Oxe, não é não, mainha!... Não é o único jeito e nem é o melhor de produzir!

TEREZA - Miguel, me convencer é fácil. Agora, eu quero ver você convencer seu avô. (T) Coronel Saruê não tá preocupado em preservar nada, muito menos a caatinga. Sabe o que ele diz? Que essa terra não presta pra nada, nem pra encher os olhos! É assim que ele fala.

Ao sentenciar que hostil não é a natureza, mas a maneira como o homem lida com a terra, Miguel sinaliza uma tomada de consciência que o distancia da mãe. Quando ambos saem do carro, Miguel está descalço, em proximidade com a terra; já a mãe está vestida da experiência desde a caatinga assinalando para o elemento ausente/presente: o avô. É sugestivo o momento em que ela assevera: “Coronel Saruê não tá preocupado em preservar nada”. Tereza sabe que as ideias do filho vão contrastar com as concepções tradicionais do avô.

Aqui temos em cena o embate de três perspectivas: a moderna (europeia) que vem instaurar um projeto, sem necessariamente, observar a realidade desde o local; a conciliadora que antevê o conflito e age numa negociação sinuosa, pois esse conflito pode desestruturar a unidade, mesmo familiar; e a tradicional/arcaica que rechaça quaisquer alterações no estado das coisas. Respectivamente, Miguel, Maria Tereza e o Coronel.

O encontro marcado por essas três perspectivas faz as matrizes culturais ascenderem, pois, é possível a associação ao curso da modernidade latino-americana, definida como inconclusa, irregular e absurda. Como lembra Nelly Richard (1996, p. 277), como o resultado de um amálgama de signos históricos e culturais que realiza a liga de tradição e modernidade entre si, “atraso e avanço, oralidade e telecomunicações, folclore e indústria, mitos e ideologia, ritos e simulacro”.

Com isso, nos termos de Canclini (1997, p. 83), a “sinuosa modernidade latino-americana” e o processo de modernização tecnológica – redes e meios de comunicação, instituições políticas e econômicas etc. – envolvem as “tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semi transformadores”. Na América Latina,

segundo Canclini (1997, p. 17), “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”. Quando Tereza admite que as ideias do filho a deixam confusa, o olhar dela para o filho é um misto de melancolia e preocupação, pois o tensionamento é iminente.

Nesse ínterim, o Coronel Saruê está na expectativa da chegada do seu herdeiro. Durante a travessia de Tereza e Miguel, Saruê pouco altera o comportamento, a ponto de ir da alegria para a tristeza, por exemplo. Ele é mais estável, nesse sentido. Na progressão do evento, ele avança da ansiedade (pré início da travessia, quando ordena que Tereza leve o neto até ele), para a felicidade (quando a travessia começa), para a vaidade (durante a travessia de balsa e demonstrada entre a gente de Grotas) até o êxtase (na festa de recepção na fazenda). No capítulo 41, uma sequência merece especial atenção para compreendermos o valor da chegada de Miguel para o Coronel Saruê e como isso funciona para a expressão do mandonismo que essa personagem vem a representar. Enquanto Miguel e Tereza cruzam o Raso da Catarina, Saruê decide ir ao bar de Chico Criatura (Gésio Amadeu), no centro de Grotas.

O Coronel chega numa *range rover* e apresenta-se de modo imponente e velhaca. O aspecto mais visível disso é o figurino dessa personagem, mistura anacrônica de elementos contemporâneos e outros *unfashionables* – o carro funciona quase com uma extensão dessa composição: ele denota o contemporâneo em conjunto com a indumentária que forja o arcaico. Trataremos dos pormenores do figurino, mais adiante.

Em plano sequência e em contra-plongée, ele chega lançando moedas no ar para as crianças e ri do alarido que elas fazem para pegá-las. Depois, ainda no mesmo plano e enquadramento, na porta do bar, ele se aproxima de um conjunto de cantadores que tocam uma sanfona, um pandeiro e um reco-reco. O coronel saca do casaco uma bolada e tira uma nota de cem reais e deposita no pandeiro e o músico agradece. Dentro do bar, estão Chico Criatura com Santo no balcão e, mais à frente no quadro, numa mesa, duas duplas num carteadado. O Saruê entra pisando duro, acompanhado do jagunço Cícero (Marcos Palmeira), que fica na porta. Diante do silêncio de todos, o Coronel saúda: “Salve, salve, meu povo!”. O Coronel aqui assume duas performances malignas e passivo-agressivas: uma quando tenta provocar Santo para um

confronto (o desafeto sai do bar para evitar isso); e outra quando tenta se impor a ponto de sentir uma deferência das pessoas no lugar. Ambas têm um só objetivo: demonstrar seu poder.

O jogo de cartas nos parece sugestivo. Ainda com Santo em cena, de costas para a mesa de jogo, e com o Coronel de frente a ela. Há a figuração desse momento de blefe do Coronel, afinal, ele está ali para reafirmar o seu poder como quem tem a maior cartada da mesa: o herdeiro. É quando Santo sai de cena – o jogador que aguarda o melhor momento para jogar. Já o Saruê lembra aquele jogador que não recua, apenas faz dobrar a aposta. Essa provável associação de Miguel como o trunfo, o naipe que prevalece sobre os demais fica mais evidente quando o Coronel assegura a Chico Criatura: “Ele veio com tanto diploma, mais tanto diploma, que vai faltá parede lá em casa pra pendurá! (ri alto)”.

Em cena, o poder e a continuidade. O Coronel garante a todos da fazenda e cidade como o seu único neto dará continuidade à sua linhagem e riqueza ao aceitar tomar conta da fazenda. Não é à toa que ao ser questionado por Chico Criatura: “E o amigo tá pensando em amarrá seu jegue num rego de água fresca quando o Saruezinho chegá?” - ao que o coronel responde: “Quando ele tivé pronto, Chico... Quando tivé pronto!”. Aqui se confirma o medo de Maria Tereza, a despeito de quaisquer qualificações que credenciam Miguel para a administração das terras da fazenda, ele vai ter que assumir a armadura do Coronel Saruê, assim como Afrânio o fez nos anos 1960. A matriz cultural como forja, o molde que gera cópias.

O Coronel Saruê apesar da alcunha que ostenta não é uma expressão do coronelismo, mas do mandonismo e aqui precisamos recorrer ao conceito. De acordo com José Murilo de Carvalho (1997), o mandonismo se refere às estruturas oligárquicas e personalizadas de poder arbitrário. Geralmente, o mandão é o indivíduo que tem a posse de algum recurso estratégico para o ciclo econômico. Há várias designações: mandão, potentado, chefe, caudilho, capo e coronel<sup>10</sup>. Assim, o coronelismo seria

---

10. No caso brasileiro, o termo coronel deriva dos títulos da Guarda Nacional, criada no Império. De acordo com Carvalho (1997), essa instituição patrimonial foi um mecanismo de cooptação dos proprietários rurais que compravam suas patentes e tinham o controle da população local.

um momento datado do mandonismo que teria começado nos anos finais do Império e terminado nos anos 1930, no Estado Novo.

No caso de *Velho Chico*, bem como as demais tramas listadas no quadro da Figura 1, esse recurso estratégico é a terra. É em torno dela que gravita um conjunto de relações que Lilia Schwarcz (2019) localiza como raízes do autoritarismo brasileiro: escravidão e racismo, mandonismo, patrimonialismo, corrupção, desigualdade social, violência, raça e gênero e intolerância. Essas raízes conformam uma narrativa histórica e de projeção simbólica do “mundo de antes” estritamente hierarquizado que enaltece uma pretensa harmonia social “capaz de assegurar a continuidade desse mundo que na verdade nunca existiu” (2019, p. 225) – um mundo glorioso passado, a lenda, expressa, por exemplo, nas insígnias de poder que o Coronel Saruê ostenta, quer seja no figurino ou até mesmo nos diplomas do neto.

Mas essa telenovela vem a destacar não só a terra, mas também, um recurso (algo miraculoso) fundamental: a água. Tema central no momento em que Maria Tereza e Miguel alcançam a travessia de balsa pelo rio São Francisco. Este é o momento em que ambos se transfiguram: Miguel passa da empolgação para a tristeza; Tereza do estranhamento para a esperança. Diante de um rio que está secando, Miguel tece uma série de considerações sobre o progresso que destrói o meio ambiente e o ser humano, por via de consequência: “Não tenho pena do rio, não, mãe. Eu tenho pena é do homem! (...) No dia que o Velho Chico se for, mãe, ele vai deixar a sede no seu lugar! A fome!”.

Diante da tristeza do filho, Tereza surpreende com o comportamento de esperança frente à crescente seca do São Francisco. Ela consola o filho postando a mão sobre o ombro dele e dizendo: “Esse dia ainda não chegou, meu filho. Talvez a gente consiga se redimir. Velho Chico não desistiu de nós!”. Neste momento, a matriz do realismo maravilhoso<sup>11</sup> (CHIAMPI, 1980) ganha o espaço de cena, pois observamos

---

11. Na crítica literária, o realismo maravilhoso designa a não disjunção entre o natural e o sobrenatural e expressa uma tomada de posição de romancistas (Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, entre outros) e demais artistas latino-americanos (entre 1940 e 1970) ante a narrativa realista de matriz europeia, ao transgredir o real sem romper com ele, e a afirmação de uma América Latina de origem mestiça, um continente complexo onde convivem o moderno e o arcaico; a razão e os mitos.

a não disjunção entre o histórico e o miraculoso, entre o racional e o imaginário. Essa é, pois, outra característica do estilo de Benedito Ruy Barbosa ao criar histórias para a televisão. Em *Velho Chico*, como ocorre em obras anteriores como *Renascer* (1993), em que a existência do maravilhoso é observável, é classificável, mas não é questionada. Assim, diversas estruturas sincréticas da cultura popular – o Velho Chico, o rio – estão inseridas no enredo e convivem com estruturas do pensamento científico - aqui representado por Miguel.

O evento se encerra com a chegada do herdeiro à fazenda. Há uma festa ocorrendo com fartura de comida, bebida, música, dança e aberta para a elite e povo do lugar. Diante dos olhares maliciosos de Carlos Eduardo e angustiados de Maria Tereza, Miguel é recepcionado pelo avô: “Meu neto!”. O jovem é enlaçado pelo braço do Coronel Saruê e conduzido à presença dos convidados ilustres da festa - a corte real. Na cena seguinte, avô e neto dançam e o coronel assenta o seu chapéu sobre a cabeça do neto, num gesto de coroação, de passagem simbólica do poder.

Aqui é necessário pontuar a potência que o figurino assume na construção da experiência visual, em *Velho Chico*, sob a direção artística de Luiz Fernando Carvalho e o figurino de Thanara Schönardie.

### 3. Notas sobre o figurino: espacialidades e temporalidades

No site do diretor Luiz Fernando Carvalho<sup>12</sup>, podemos visualizar os cadernos de anotações que descrevem o processo criativo em desenhos a partir das personagens, seus trajés e caracterizações. São páginas ilustradas e com apontamentos tanto sobre a narrativa quanto da visualidade pretendida (Figura 3).

---

12. Disponível em <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/velho-chico/#processocriativo>



Capa



Página Coronel e Miguel



Página Tereza



Página Peruca Coronei

FIGURA 3: Sketchbook do diretor artístico  
 FONTE: site Luiz Fernando Carvalho

Neles verificamos como o diretor artístico interpreta a sinopse da telenovela e elabora sua representação a partir do conceito “Fábula da terra - fábula subterrânea”. A partir da análise do evento e da leitura dos cadernos, constatamos que já em sua concepção inicial o figurino da telenovela não demarca espaços e tempos da narrativa. Entendemos o figurino como mais um elemento de antropofagia nesta obra. Em *Velho Chico* o figurino funciona, não só, para traduzir os “tipos sociais”, mas sobretudo a tradução dos estados da alma que alcançam uma dimensão simbólica. De forma complementar a esse raciocínio, constatamos que o figurino adianta os conflitos das personagens.

Podemos, por meio do figurino e da caracterização das três personagens envolvidas nesse evento, ter informações privilegiadas de suas diferenças, antes mesmo do próprio embate entre elas – conforme podemos visualizar na Figura 4<sup>13</sup>. Até mesmo antes do texto da novela nos dizer, podemos ver que cada uma das personagens habita um universo muito

13. A TV Globo detém o Direito Autoral das imagens usadas neste artigo. Conforme orientações da Globo Universidade, há, nas imagens, a marca d’água da emissora.

particular e distinto. Se partirmos das dimensões do figurino, propostas por Fausto Viana (2010), observamos que os figurinos de Miguel, Maria Tereza e Coronel Saruê excedem localização, período histórico, época do ano, hora do dia e ocasião, sexo, gênero e fatores psicológicos.

Miguel e Maria Tereza usam o mesmo figurino durante toda a travessia. Miguel está de calça preta, camisa de algodão de botões, cor berinjela, com gola ampla e desconstruída, de comprimento assimétrico e ajustada ao corpo, e tênis preto. Sua caracterização apresenta cabelo cacheado, corte médio e assimétrico, barba e bigode, levemente desleixado. Seu figurino traz vários elementos da moda agênero, sobreposições e ainda adiciona peças no estilo *upcycling*<sup>14</sup> - que condiz com sua defesa de melhor aproveitamento dos recursos naturais e respeito à natureza. O figurino e caracterização de Miguel trazem elementos de quem a sua personagem é no mundo: um jovem de seu tempo, descolado, aberto às novas ideias e atento aos processos mais orgânicos e naturais - desde o manejo da terra até seu guarda-roupa. No caderno de anotações, há um desenho do rosto de Miguel, sem descrição.

Também a partir do figurino de Maria Tereza, principalmente pelos detalhes, economia de acessórios, delicadeza dos tecidos e caimentos de suas roupas, conseguimos conhecer mais sobre a personagem. Nas cenas analisadas, ela usa uma calça pantalonada de seda, cor champagne, uma camisa acetinada, com listras verticais, sem mangas e uma gola de efeito assimétrico que contorna suas costas e volta à frente como um laço lateral, marcando a cintura. O destaque desta peça é o recorte que deixa a metade de suas costas à mostra num desenho assimétrico. Seus cabelos estão levemente presos e a personagem usa somente brincos pingentes delicados de pedras como acessório. A maquiagem é simples, delicada, em tons mais terrosos na sombra e no batom. O que destaca em seu figurino é a leveza dos tecidos unida à ousadia dos cortes, mostrando que Tereza une delicadeza e força, sofisticação e simplicidade em seu espírito. A personagem veste peças clássicas, mas sempre numa versão menos convencional. Como intermediária nesse embate moderno

---

14. *Upcycling* é um segmento da moda, muito praticado na Europa, de reutilização e modificação de roupas já existentes em peças novas, totalmente diferentes do original. Tem por objetivo incentivar o consumo consciente da moda.

versus arcaico, ela une o estilo clássico, feminino à cortes modernos e até mesmo algumas peças ditas masculinas, como suspensórios e coletes. No caderno de anotações, há uma página e uma ilustração dedicadas à Tereza com a seguinte descrição: “Belle Époque - personagem atemporal - romanticamente trágica”.

Por sua vez, o Coronel Saruê em seu figurino e caracterização para a festa, não se distingue muito dos trajes utilizados pela personagem em outras ocasiões da trama: peruca na cor acaju, camisa de linho rosa, gravata azul estampada, bombacha de linho amarelo e sobretudo verde musgo. Os detalhes do excesso dos acessórios também são importantes e imponentes na construção da imagem de Coronel: prendedor de gravata e abotoaduras de ouro, relógio de bolso com corrente de ouro, botas de couro de cano alto (estilo campeira), anel de ouro, cinto de couro, chapéu de palha - único item deste figurino condizente com o clima da região - e charuto.

Quantas temporalidades há nesse figurino? O tempo do poder, talvez. Toda a pompa, as camadas de roupas e o excesso de elementos em seu visual (com destaque para a peruca que esconde os cabelos brancos) evidenciam a personagem como uma figura de poder, impositiva, mas decadente, caricata que tenta um verniz de jovialidade. No caderno do diretor, a descrição que acompanha o desenho do Coronel Saruê é: “peruca - elemento palaciano - decadente - figura do patético”.

O universo plástico de uma obra audiovisual, seja ela filme ou telenovela, é construído pela Direção de arte em trabalho articulado com figurinista, cenógrafo, maquiador e cabeleireiro etc. O figurinista elabora, planeja e executa a criação de toda a vestimenta das personagens e “colabora na composição visual das figuras em cena”, como define Vera Hamburger (2014, p. 27). Ao mesmo tempo que reforça a narração mediante a criação de personagens críveis, o figurino também proporciona um equilíbrio dentro da composição do quadro (fotograma) com o uso da cor, da textura, da silhueta, dentre outros. Como bem define Hamburger, o figurino é “um ponto ativo do quadro” (2014, p. 47).

Destarte, o figurino vai além do que a personagem veste. Ele também se configura como uma porção do espaço do campo, uma superfície na qual se pode desenhar, criar, incluir informação visual, cor, estampa,

grafismos, linhas, etc. Além de ajudar na construção de personagens autênticas, o figurino contribui em cada fotograma, com coesão e um atrativo visual a cada cena. O figurino pode dar o tom da cena - principalmente quando se tem planos mais aproximados em que se mostram somente a personagem no espaço, tornando o figurino o meio de expressão da obra.

Em *Velho Chico*, não é diferente. Juntos às paisagens naturais e os cenários criados em estúdio, o figurino elaborado por Thanara Schönardie investe em efeitos, camadas e volumes que expressam grandiloquência visual presente na telenovela. E isso independente da época retratada em cada fase do enredo. Durante a travessia do herdeiro, temos as três personagens com caracterizações identitárias de suas posturas na trama e com trajes que reforçam e amplificam seus sentidos da narrativa.

Marcel Martin (1985) apresenta o vestuário como um dos elementos que participam da criação da imagem e do universo filmico como aparecem na tela. Ao conjunto desses elementos, ele nomeia como “não específicos”, exatamente para destacar que alguns são utilizados não exclusivamente pelo cinema.

Num filme, o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo em relação a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. (EISNER *apud* MARTIN, 1985: pp. 60-61)

Martin distingue e define três tipos possíveis de figurino. O realista segue a realidade histórica e o “figurinista se reporta a documentos de época e demonstra a preocupação de exatidão ante as exigências indumentárias dos artistas”. O *para-realista* se inspira na moda da época, mas com uma estilização e “a preocupação com o *estilo* e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples: as indumentárias possuem então uma elegância atemporal”. O *simbólico* não se importa com a exatidão histórica e “o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais e estados de alma” (MARTIN, 1985, p. 61).

A partir da análise dos figurinos das três personagens, entendemos o figurino da novela como simbólico e, por vezes, para-realista. Pois, os trajes de cenas de Miguel, de Tereza e do Coronel Saruê revelam e refletem dados importantes de suas personalidades e de seus conflitos internos, pessoais e extra-pessoais.



FIGURA 4: Detalhes de figurino de Miguel, Tereza e Saruê  
FONTE: TV Globo

#### 4. Considerações finais

O trajeto metodológico aqui exercitado partiu da observação da presença de elementos textuais e visuais que apontavam para o embate entre o arcaico e o moderno, na telenovela *Velho Chico*. Assim, o passo seguinte foi um esforço analítico que partiu das imagens num evento narrativo específico extraído desta telenovela. A partir do cruzamento de aportes dos Estudos Visuais e da Teoria Crítica Latino-americana

tentamos ter as imagens como guias que nos apontassem as matrizes culturais.

Ao nos depararmos com a experiência visual, os elementos que compõem o figurino das três personagens aqui analisadas nos apontaram para decisões estéticas que investiram no simbólico e no para-realista. A caracterização dos trajes excede as representações de tipos sociais, de gênero e de geração para a expressão da alma dessas personagens (seus conflitos). Assim, esse figurino aponta para a crise do arcaico e do moderno, brasileiro e latino-americano, reunindo em sua composição diferentes temporalidades e espacialidades. *Velho Chico* integra uma geração de telenovelas cuja direção artística é creditada. O diretor Luiz Fernando Carvalho assina uma concepção estética e um estilo próprio na caracterização da história e das personagens e transita pela criação do figurino, entre outras funções como a cenografia, por exemplo. Isso é feito a partir de determinados conceitos para a obra (“Fábula da terra - Fábula subterrânea”), como podemos constatar em seu *sketchbook*.

O Coronel Saruê tem em sua caracterização o amálgama de elementos palacianos, decadentes e remanescentes do autoritarismo e do mandonismo à brasileira, pois, se ajusta em diferentes momentos da economia e da política, caso as estruturas de concentração fundiária não se alterem (CARVALHO, 1997). O figurino de Saruê engessa, assim a personagem representa o passado no presente. Já Maria Tereza, por sua vez, funciona como uma agente intermediária que habita num entre-lugar do passado-presente, principalmente, em relação à paternidade do herdeiro - bem ao gosto dos melodramas televisivos. O figurino de Tereza é fluído, acompanha os seus movimentos enquanto a personagem realiza um equilíbrio de forças do arcaico e do moderno - esse Brasil na corda bamba. Ou seja, a posição dela não é confortável, esse entre-lugar é prenúncio do conflito iminente que exigirá um posicionamento.

Por fim, Miguel, o proclamado herdeiro, traz os ares de modernidade que tensionam as estruturas de poder e questionam a tradição quer seja na lida da terra, do papel do masculino e do afeto que o integra à caatinga (ao andar descalço pelo solo) e às demais personagens que estão em antagonismo com o avô. O figurino *upcycling* e suas peças agêneras moldam uma outra expressão masculina. Num evento seguinte, quando

eclode um desentendimento entre ele e o avô, a postura de Miguel ainda é pelas vias de um acolhimento e não pelas vias da violência e da hostilidade que forjam um Coronel Saruê. Ele quer romper estruturas do passado sem negar ou esquecer que elas existiram. O objetivo da personagem é edificar um futuro com mais água, mais terra, mais sensibilidade e diversidade.

## Referências

BRUNNER, José. Joaquim. *Un espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Flacso, 1988.

BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: Routledge, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO, José Murilo. *Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual*. Dados, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Site do diretor*. Disponível em <<https://luizfernandocarvalho.com/>>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GONÇALVES, Mariana Mól. *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa própria*. 2014. 203 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

HAMBURGER, Vera. *A arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, Sesc São Paulo, 2014.

HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2000.

HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika (Org.). *Posmodernidad en la periferia*. Berlín: Langer Verlag, 1994.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escritura de roteiros*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación*. Madri: Ediciones Akal, 2009.

MITTELL, Jason. *Television and American Culture*. New York: OUP, 2010.

PEREIRA, Reinaldo Maximiano. *Um bocadinho de chão: uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa*. 2018. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

PUCCI JUNIOR, R. L. *Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 12., 2013, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: Compós, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/31tm4R>>. Acesso em: 27 out. 2014.

RICHARD, Nelly. *Latinoamérica y la posmodernidad*. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, nº 13-14, janeiro-dezembro 1996, p. 271-280.

RINCÓN, Omar. *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa editorial, 2006.

ROCHA, Simone M; Pucci Junior, Renato. L. *Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural*. São Paulo: A Lápis, 2016.

ROCHA, Simone M. *Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales*. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, 2017, v. 135, p. 297-316.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Cia. Das letras, 2019.

VELHO CHICO. Criação: Benedito Rui Barbosa, Edmara Barbosa e Bruno Barbosa Luperi. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Antônio Fagundes, Camila Pitanga, Gabriel Leone e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2016. 50 min, 172 capítulos, cor.

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.



## CAPÍTULO 6

# *Superamigos* e as três dimensões do espetáculo de caridade

MARCELO TRAVASSOS DA SILVA

#televisão #HQ #personagenstrasmídia

### 1. Introdução

Entre os acadêmicos em geral nem sempre elementos da cultura de massa, como as narrativas com linguagem de quadrinhos são devidamente reconhecidas como gênero textual e discursivo capaz de transmitir mensagens relevantes ao cidadão comum. Muitos deles relacionam esse tipo de leitura apenas com momentos de lazer e entretenimento, sem considerar os temas abordados nas páginas de jornais e revistas.

Segundo Goidanich (2014), as histórias em quadrinhos (HQs), como se conhecem hoje, são frutos do jornalismo moderno. Na última década do século XIX, Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst, os mais poderosos proprietários de cadeia de jornais dos Estados Unidos, brigavam pela conquista de um maior público. Para atrair um público consumidor de massa semialfabetizada e também os imigrantes, que tinham dificuldade com o inglês, os empresários criaram os suplementos dominicais. A grande parte do material destes *Sundays* era formada por narrativas figuradas, bem ao estilo europeu. Foi destes suplementos que surgiu, em 1895, o personagem de Richard Outcault, *The Yellow Kid* (o garoto amarelo). No princípio, a figura fazia parte de um painel maior.

O sucesso levou Outcault a produzir algum material semanal com *The Yellow Kid*, existiam a partir de pequenas histórias distribuídas em quatro ou mais imagens. Em certos momentos, o garoto amarelo falava em balões, ou seja, uma linguagem gráfica dos HQs na qual existe uma narrativa verbal dos personagens. Estava lançada a nova moda. Não havia mais textos ao pé das imagens.

Ainda segundo Goidanich (2014), no começo do século XX, as imagens em quadrinhos já existiam tanto diariamente como em páginas dominicais. Todas eram narrativas alegres, com situações cômicas, daí o nome como são chamados até hoje os quadrinhos nos Estados Unidos, comics. Esses comics essencialmente de jornais passaram a ser publicados em duas modalidades: *Daily strips* (tiras diárias em preto e branco) e *Sunday pages* (suplementos dominicais a cores). Uma das histórias mais antigas do gênero, *The Katzenjammer Kids* (Os Sobrinhos do Capitão), criação original de Rudolph Dirks, resistiu por mais de oitenta anos.

Continuando em Goidanich (2014), para melhor organizar uma distribuição das histórias em quadrinhos, Hearst e Pulitzer criaram os *syndicates*. A mesma história era enviada para vários jornais e seus criadores (em geral um roteirista e um desenhista) ganhavam porcentagem sobre as vendas. Isto deu enorme força à “nona arte”, atraindo artistas plásticos e ilustradores para os comics. E se desenvolveram os gêneros, todos cômicos: *Kids strips* (tiras de garotos), *animal strips* (tiras de animais), *family strips* (tiras da família), *girl strips* (tiras de garotas) e algumas misturas como *boy-family-dog-strips* (tiras de garotos, família, cachorro e garotas).

Até a década de 1920, os quadrinhos lidavam essencialmente com um humor conclusivo em poucas imagens. Com o passar dos anos, inovadores foram criando uma narrativa que “continuava” no próximo dia, aumentando a atração pela leitura. Bem no final da década, a aventura introduziu-se nos comics, em personagens como *Wash Tubbs* (Tubinho), de Roy Crane; Tarzan, de Harold Foster; Tim Tyler Luck (Tim e Tom), de Lyman Young e, principalmente, Buck Roger, de Phil Nowlan e Dick Calkins. Essa última foi a primeira história de ficção científica em quadrinhos. Estava ganhando o espaço e popularizada essa

nova forma de literatura em imagens, uma nova forma de linguagem para diversos públicos (GOIDANICH, 2014, p. 9).

Em se tratando das Histórias em Quadrinhos, não apenas a arte verbal está presente, mas também a arte pictórica, haja vista que estas podem ser lidas através de dois importantes dispositivos de comunicação: palavras e imagens (EISNER, 2001).

Essa mistura especial de duas formas distintas não é nova. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais, foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados, que fossem além da decoração ou da produção de retratos, limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenários simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares do século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuraram criar uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No processo, desenvolveu-se a moderna forma artística chamada de histórias em quadrinhos (EISNER, 2001, p. 13).

A nova forma de expressão artística se popularizou pelo mundo, como cultura de massa, principalmente através da imprensa, sendo consumida em momentos que não envolvem trabalho, mas o lazer. O lazer moderno não é apenas o acesso democrático a um tempo livre que era privilégio das classes dominantes. Ele saiu da própria organização do trabalho burocrático e industrial. O tempo de trabalho enquadrado em horários fixos, permanentes, independente das estações, se retraiu sob o impulso do movimento sindical e segundo a lógica de uma economia que, englobando lentamente os trabalhadores em seu mercado encontrou-se obrigada a lhes fornecer não mais apenas um tempo de repouso, mas um tempo de consumo (MORIN, 1969, p. 71).

Mesmo sendo lidas em momentos que não envolvem trabalho, as histórias em quadrinhos abordam temas que se relacionam com a realidade social dos trabalhadores que as consomem e dos produtores desse

tipo textual, abrindo a possibilidade para análise e interpretação crítica, de acordo com a teoria proposta por Fairclough.

## 2. Modelo tridimensional de análise crítica do discurso

O linguista britânico Norman Fairclough defende em seu livro *Discurso e mudança social* a ideia de que a mudança social acontece a partir do discurso. Na sua concepção, as relações de poder influenciam a produção dos textos. A partir desse argumento, o autor criou o modelo de análise que se estrutura em três dimensões, tendo início no texto, depois prática discursiva e por fim, prática social. Tal modelo pode ser representado graficamente pelo seguinte diagrama:



FIGURA 1: Concepção tridimensional do discurso  
FONTE: FAIRCLOUGH, 2016, p. 101

Na análise deste artigo, o texto está presente na linguagem dos quadros dos personagens da *Liga da Justiça*, combinando texto e imagem, como foi dito anteriormente.

A prática discursiva é constitutiva tanto de maneira convencional como criativa: contribui para reproduzir a sociedade (identidades sociais, relações sociais, sistema de conhecimento e crença) como é, mas também contribui para transformá-la. Por exemplo, as identidades de professores e alunos e as relações entre elas, que estão no centro de um sistema de educação, dependem da consistência e da durabilidade de padrões de fala no interior e no exterior dessas relações para sua repro-

dução. Porém elas estão abertas à transformação que podem originar-se parcialmente no discurso: na fala da sala de aula, do parquinho, da sala dos professores, do debate educacional e assim por diante (FAIRCLOUGH, 2016, p. 96).

É importante que a relação entre discurso e estrutura social seja considerada como dialética para evitar os erros de ênfase indevida; de um lado, na determinação social do discurso e, do outro, na construção social do discurso. No primeiro caso, o discurso é mero reflexo de uma realidade social mais profunda; no último, o discurso é representado idealizadamente como fonte do social. O último talvez seja o erro mais imediatamente perigoso, dada a ênfase nas propriedades constitutivas do discurso em debates contemporâneos (FAIRCLOUGH, 2016, p. 96-97).

A prática social tem várias orientações – econômica, política, cultural, ideológica – e o discurso pode estar simplificado em todas elas, sem que se possa reduzir qualquer uma dessas orientações do discurso. Por exemplo, há várias maneiras em que se pode dizer que o discurso é um modo de prática econômica: o discurso figura em proporções variáveis como um constituinte da prática econômica de natureza basicamente não discursiva, como a construção de pontes ou a produção de máquinas de lavar roupa; há formas de práticas econômicas que são de natureza basicamente discursiva, como a bolsa de valores, o jornalismo ou a produção de novelas para televisão. Além disso, a ordem sociolinguística de uma sociedade pode ser estruturada pelo menos parcialmente como um mercado onde os textos são produzidos, distribuídos e consumidos como “mercadorias” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 98).

Considerando o exposto sobre o modelo tridimensional proposto por Fairclough, já se pode relacionar essa teoria com o texto visual e ficcional dos personagens da *Liga da Justiça*, destacando as três dimensões da narrativa selecionada para análise, chamada: “Da tevê para você! *Superamigos*”.

A metodologia utilizada nesta análise é a de seleção e recortes de trechos da narrativa com linguagem de quadrinhos. Neste artigo, eles se dividem em sequências e quadros estáticos.

## 2.1 Análise da dimensão textual na narrativa dos *Superamigos*

Antes de tudo, é importante ressaltar que o texto presente em qualquer narrativa com linguagem de quadrinhos se caracteriza como texto visual. Isso se deve ao fato de não possuir apenas palavras, mas também imagens. Nem sempre a construção de sentido se baseia apenas no léxico. Dessa forma, o gibi é considerado suporte de um gênero textual específico.

Além da análise textual, as imagens também podem ser analisadas criticamente, revelando mensagens nem sempre evidentes. A comunicação visual pode expressar significado, por exemplo, “através do uso de cores ou diferentes estruturas de composição” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2000, p. 2).

De acordo com a gramática do design visual, uma imagem representa não só o mundo, de forma abstrata ou concreta, como também interage com esse mundo, independentemente de apresentar um texto escrito ou não. Essa imagem constitui um tipo de texto, podendo ser uma pintura, uma propaganda na revista, por exemplo, que pode ser reconhecido pela sociedade (Cf. SEIXAS, 2014).

A respeito da gramática das imagens, Kress e Van Leeuwen afirmam:

A gramática da imagem ou gramática visual (Kress; Van Leeuwen, 1990, 1996, 2006), como é amplamente reconhecida, parte do pressuposto de que imagens produzem significados e podem ser entendidas enquanto textos visuais, que se organizam segundo alguns princípios e regularidades, conforme os usos que fazemos delas em diferentes situações. A denominação “gramática” indica as bases linguísticas da proposta, que pode ser considerada uma extensão da gramática sistêmico-funcional de Michael Halliday (1994; 2004). Tomando a linguagem verbal como ponto de referência, portanto, a gramática visual extrapola as noções de léxico e estrutura gramatical, tradicionalmente associada a linguagem verbal, e sugere que as imagens têm um equivalente a um léxico e uma estrutura gramatical. O léxico das imagens estaria em seu potencial de representar participantes – pessoas, objetos, fenômenos – visualmente. Enquanto que, na linguagem verbal, o léxico se realiza por meio de palavras, nas imagens, ele equivale aos diferentes volumes e formas que podemos distinguir na imagem. A gramática se materializa no modo como esses volumes e

formas retratados se combinam em orações visuais de maior ou menor complexidade e extensão. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p.1).

O reconhecimento do texto na imagem é importante para a significação e decodificação da mensagem, entendendo a imagem como elemento portador de sentido, mas que se fundamenta no texto.

Sabendo disso, o primeiro quadro estático selecionado para análise é a capa da publicação que, além da imagem colorida, também possui texto do narrador da história e dos próprios personagens:

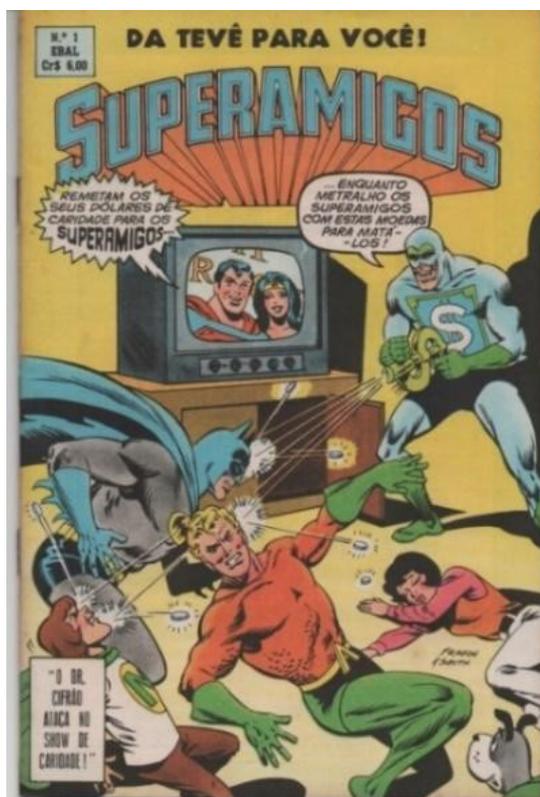


FIGURA 2: Capa  
FONTE: DC COMICS, 1978

O primeiro quadro estático traz a representação em forma de desenho colorido dos personagens principais da narrativa. Nela, é possível observar Superman e Mulher Maravilha na tela da televisão ao fundo, enquanto um personagem com roupa azul e verde atira moedas contra Batman e Aquaman, com uma mulher deitada no chão (Wendy) e um homem sendo atingido também por moedas (Marvin). Cada um dos super-heróis é representado com sua roupa característica, nas cores azul, vermelho, cinza, verde, laranja e amarelo, por exemplo. Como fundo da imagem, a cor amarela, que transmite a ideia de energia na situação de conflito representada.

Além da imagem, textos estão presentes na capa. O primeiro deles se encontra no canto esquerdo superior, a respeito do número de edição, editora e valor da revista: *Nº1, EBAL e Cr\$ 6,00. Em seguida: Da tevê para você! SUPERAMIGOS.*

Também na capa, existem textos atribuídos aos personagens, escritos dentro de balões característicos da linguagem das histórias em quadrinhos. O primeiro desses textos representa a fala de Superman, numa transmissão televisiva: *Remetam os seus dólares de caridade para os SUPERAMIGOS...* A segunda fala, em forma de texto, é do personagem azul que atira, complementando o discurso do Homem de Aço: *...enquanto metralho os superamigos com estas moedas para matá-los!*

No canto inferior esquerdo, o último texto presente na capa, traz a voz do narrador esclarecendo a situação apresentada: *“O Dr. Cifrão ataca no show de caridade!”.*

Após a capa, a primeira página da revista traz o segundo quadro estático selecionado para análise, apresentando e representando o início da narrativa com texto visual:



FIGURA 3: Segundo quadro estático selecionado  
 FONTE: DC COMICS, 1978

Nessa imagem, a situação representada traz um grupo de super-heróis aparecendo e falando numa transmissão midiática, de televisão, enquanto é assistido pelo vilão da história, o Dr. Cifrao. Todos coloridos, com as cores se destacando devido ao contraste com o fundo preto da imagem. Os Superamigos são representados de forma alegre, todos sorridentes, enquanto o antagonista demonstra raiva com o que assiste. Para melhor compreender o início da narrativa, o texto escrito é fundamental. No fundo amarelo, o texto é o seguinte: “*Super-Homem! Batman! Mulher Maravilha! Aquaman! Robin! No Salão da Justiça. Em Gotham City, esses cinco poderosos heróis treinam dois adolescentes – Wendy Harris e Marvin White – para combaterem o crime. Eles são os SUPERAMIGOS!*”.

Abaixo desse primeiro texto, outros seguem, representando as falas de personagens fictícios que participam do Superespetáculo de caridade

da LJA (Liga da Justiça da América). Cada um dos personagens tem sua fala representada em forma de texto. O primeiro deles, num balão acima dos outros, apresenta a fala de Superman: “*Bem-vindos à reunião anual da Liga da Justiça para fins de caridade*”! O segundo balão traz o texto atribuído a Aquaman: “*Nós, os Superamigos, vamos abrir o espetáculo...*” Em seguida Batman: “*Mais tarde os outros membros da Liga da Justiça estarão aqui*”! Mais abaixo, do lado esquerdo, Robin: “*Vocês vão ter 25 horas de diversões*”! O último texto atribuído aos super-heróis é a fala da Mulher Maravilha: “*E nós recebemos os telefonemas de vocês e suas contribuições para o Fundo Geral de Caridade*”!

Ao mesmo tempo em que assiste à televisão, o balão de texto relacionado ao Dr. Cifrão diz o seguinte: “*E eu ficarei com todo o dinheiro*”!

Abaixo de tudo que foi exposto, o título da narrativa, em letras grandes e avermelhadas, no fundo preto: “*Dr. Cifrão ataca no show de caridade*”.

A primeira sequência selecionada para análise foi retirada da segunda página da narrativa. Ela é formada por dois quadros estáticos, com dois personagens: Superman e Dr. Cifrão. A situação apresentada é a de que o Homem de Aço atende telefonema sobre doação, enquanto o vilão assiste pela televisão e responde as falas do herói.



FIGURA 4: Primeira sequência selecionada  
FONTE: DC COMICS, 1978

No primeiro quadrinho, Superman diz: *Eis a nossa primeira doação...* Olhando para a tela, Dr. Cifrão fala: *“Ah! E pode ser também nosso primeiro “convidado”.*

No segundo quadro estático, Superman continua falando ao telefone, com o texto: *“A senhora Diamond Curtis doou 50.000 dólares”!* Ao ouvir isso, Dr. Cifrão responde, com texto dividido em dois balões: *“Raios! Ela mora em Nova Iorque! Ela será uma das últimas pessoas que raptaremos”!*

A próxima sequência selecionada também é formada por dois quadros estáticos, mas dessa vez enquadram Batman. A situação apresentada mostra o Homem Morcego atendendo telefonemas no espetáculo de caridade.



FIGURA 5: Segunda sequência selecionada  
 FONTE: DC COMICS, 1978

No primeiro quadro estático, o super-herói está sentado entre muitas pessoas falando ao telefone. Além do texto da fala de Batman, também faz parte do quadro um espaço para o texto do narrador, onde está escrito: *“Enquanto isso, os outros superamigos estão entre as celebridades que recebem telefonemas”.* Depois disso, as palavras escritas para o super-herói, que na situação atende ao telefone: *“Batman, do show de caridade”!*

No segundo quadrinho, o personagem continua falando ao telefone. Ele diz o seguinte: *“Sim, senhor Stark. Podemos mandar sua contribuição para o Fundo de Socorro aos Cardíacos! 75.000 dólares? Ótimo”!*

O próximo recorte selecionado para análise é uma sequência composta por seis quadrinhos, de uma página inteira da revista. Dela, participam cinco personagens: Narrador, Superman, Dr. Cifrão, Batman e Wendy, representados com cores fortes, como vermelho, azul, laranja, preto e verde, por exemplo.



FIGURA 6: Terceira sequência selecionada  
FONTE: DC COMICS, 1978

No primeiro quadro, a fala do narrador se destaca, escrita no fundo amarelo e na área superior: “*Minutos depois, no esconderijo de Greenback...*” (Dr. Cifrão). O vilão assiste Superman falar na televisão: “... e Anthony Stark doou 75.000 dólares”! Nisso, o antagonista responde com

texto dividido em dois balões: *“Outro nova-iorquino! Tomara que os milionários de Gotham City e Metrópolis não demorem muito a telefonar!”*

No segundo quadro estático, mais uma vez a primeira fala é do narrador, com texto no espaço superior escrito em fundo amarelo: *“Eles vão telefonar em breve, Greenback (Dr. Cifrão)”*. Dessa vez, o super-herói focado é Batman, que é desenhado em pé, por trás de uma mulher sentada à mesa junto a telefones que tocam. Ele diz o seguinte: *“Atenda por mim, Wendy. Tenho de cuidar de um assunto urgente”*. Em seguida, Wendy responde: *“Pode deixar, Batman!”*

O terceiro e maior quadro também traz o texto do narrador em destaque, escrito no espaço superior em fundo amarelo, dizendo: *“Já no terraço do Edifício Galáxia, Batman parte no seu batcôptero, que ali deixara ligado para emergências...”*.

O desenho mostra o herói voando em seu meio de transporte, saindo do alto do prédio. Ao mesmo tempo, a representação dos balões indica que o Homem Morcego está pensando. O texto é o seguinte: *“Sim, Wendy compreende... mas muita gente no estúdio não sabe que Batman e Bruce Wayne são uma só pessoa...”* No quarto quadro o herói se aproxima de uma grande casa e continua pensando: *“... e como dois dos meus maiores rivais comerciais fizeram doações de vulto... não posso deixar que eles me superem no meu trabalho!”* No quinto quadro, a imagem mostra Batman chegando por cima da casa, enquanto pensa: *“Cheguei à minha cobertura, no terraço do edifício da Fundação Wayne!”* No último quadro, destaque para o texto do narrador na área superior, com fundo amarelo: *“Batman volta rápido à identidade de Bruce Wayne e corre a um telefone...”* Abaixo, o desenho do herói sem a máscara falando ao telefone, com o texto: *“Mulher Maravilha? É Bruce Wayne! Quero doar 100.000 dólares!”* Depois disso, o maior milionário de Gotham City é sequestrado pelo Dr. Cifrão e seus capangas, que conseguiram entrar na mansão Wayne para sequestrá-lo e roubar dinheiro. O mordomo Alfred, melhor amigo de Bruce Wayne, não foi levado pelos sequestradores e fez uma ligação telefônica para o show de caridade, avisando os outros heróis do ocorrido. Nisso, os superamigos se organizam para resgatar o Homem Morcego, prender o vilão e recuperar o dinheiro roubado, além de continuar o show que estava sendo exibido na televisão. No final da

narrativa todos os objetivos são alcançados e os super-heróis amigos salvam o dia.

## 2.2 Análise da prática discursiva na narrativa dos *Superamigos*

A segunda dimensão de análise ressalta os discursos presentes no texto. Também se preocupa com o contexto de produção e consumo desse mesmo texto. Entre outras coisas, pode-se identificar diferentes tipos de discursos, como políticos, econômicos e religiosos, por exemplo.

A publicação em questão foi lançada pela editora EBAL em 1978, sendo vendida pelo valor de Cr\$ 6,00 no Brasil. Trata-se de uma adaptação para a linguagem dos quadrinhos de aventuras da equipe formada por super-heróis norte-americanos, chamada *Superamigos*, originalmente criados e publicados pela editora DC Comics. Superman, Batman, Mulher Maravilha, Aquaman e Robin são alguns deles. Todos são personagens ficcionais que em suas narrativas fantásticas representam o bem no confronto contra o mal.

Os *Superamigos* já existiam no programa de televisão, conforme o Guia dos Quadrinhos:

Grupo de super-heróis criado em 1973 para o desenho animado da TV de mesmo nome. Baseado no gibi da “Liga da Justiça”, o desenho reunia os maiores heróis da editora DC da época: Superman (“Super-Homem”, na dublagem brasileira), Batman (e Robin), Mulher-Maravilha e Aquaman. Mais tarde, a DC incumbiu o roteirista E. Nelson Bridwell de introduzir o desenho animado na continuidade dos seus gibis. Foi explicado então que os *Superamigos* são uma divisão da Liga criada para combater desastres ao redor do mundo e treinar jovens heróis. Sua sede é a Sala de Justiça. (GUIA DOS QUADRINHOS, 2020, p. 1).

Esses personagens foram originalmente criados para publicação em narrativas com linguagens de quadrinhos pela editora americana DC Comics. Superman (1938), Batman (1939) e Mulher Maravilha (1941), por exemplo. Depois foram adaptados para programas de rádio, televisão, cinema e, também, internet. O grupo dos *Superamigos* foi uma adaptação para televisão, como desenho animado destinado ao público-alvo infantil em 1973 e que, em 1978, retornou ao formato de história

em quadrinhos, com a revista publicada no Brasil pela editora Ebal, intitulada *Da tevê para você! Superamigos nº 1*, com roteiro de E. Nelson Bridwell e desenhos dos artistas Ramona Fradon e Bob Smith.

Assim sendo, pode-se afirmar que são personagens multimídia e são representativos na cultura pop. Por meio dos discursos propagados por esses super-heróis, diversos temas podem ser tratados com os mais variados públicos, não apenas o infantil. Além disso, possuem grande penetração social.

A narrativa selecionada para esta análise traz os super-heróis apresentando e apoiando um espetáculo televisivo, que Superman denomina como “*A reunião anual da Liga da Justiça para fins de caridade*” em que, em meio a celebridades, eles atendem telefonemas de pessoas que doam dinheiro para os necessitados.

No dicionário pode se encontrar alguns sentidos atribuídos ao léxico “caridade”, entre eles: 1. *Sentimento de benevolência, compreensão, compaixão pelo próximo*. 2. *Benemerência*. 3. *Esmola*. 4. *Uma das três virtudes teológicas*. Ainda no dicionário, a definição de caridoso: *adj. Que faz caridade; caritativo*.

Essa mesma palavra pode ser encontrada em vários discursos como, por exemplo, o da igreja católica, como afirma a pesquisadora Claudia Neves da Silva (2006) em um dos seus artigos, no qual se encontra a seguinte definição:

A caridade cristã a todos se estende sem distinção de raça, de condição social ou de religião. Ela não espera vantagem alguma nem gratidão. Foi com amor gratuito que Deus nos amou. Assim também os fiéis por sua caridade mostram-se solícitos por todos os homens, amando-os naquele mesmo afeto que levou Deus a procurar o homem. À imitação de Cristo que percorria todas as cidades e aldeias, curando toda doença e enfermidade em sinal da vinda do Reino de Deus (cf. 9, 35 ss; At 10, 38), a Igreja por seus filhos se liga aos homens de qualquer condição e particularmente aos pobres e aflitos, dedicando-se a eles prazerosamente (Cf. 2 Cor 12, 15). (SILVA, 2006, n.p.).

Esse discurso faz parte da narrativa dos *Superamigos*, mesmo sem fazer referência alguma à religião. Essa é a interpretação que o programa de televisão busca no público que assiste. Despertar nas pessoas o senti-

mento de empatia e construir um discurso de mobilização coletiva é intenção do programa de televisão nessa narrativa ficcional, se relacionando também com práticas sociais reais.

### **2.3 Análise da prática social na narrativa dos *Superamigos***

A terceira e última dimensão proposta no modelo de Fairclough destaca aspectos relacionados à ideologia presente no texto. Nem sempre são fáceis de identificar, mas por meio de uma leitura mais profunda é possível reconhecer uma nova camada de interpretação, que por sua vez permite a construção de novos sentidos, a partir da linguagem utilizada.

No texto visual dos *Superamigos*, escrito e produzido nos Estados Unidos durante a década de 1970, as condições técnicas vão de acordo com a época e com a linha editorial da DC Comics. Para que se compreenda da melhor forma, é preciso considerar também o contexto desse período, o público que assistia ao programa de televisão desses personagens e também a própria mídia televisão, presente em tantos lares americanos.

Ao apresentar os super-heróis como participantes de um programa de televisão representado na história com linguagem de quadrinhos, percebe-se que o texto apresenta personagens transmidiáticos. Em outras palavras, são adaptados para diferentes mídias, propagando discursos. Mas que tipo de discurso?

Nessa narrativa selecionada, o discurso dos heróis é a favor da solidariedade, em contraste ao do vilão Dr. Cifrão, que pretende roubar todo o dinheiro arrecadado. Essa disputa entre os personagens irá determinar a melhora ou piora de vida de pessoas carentes, que precisam desse tipo de ajuda solidária. Nesse ponto a ficção se conecta com a realidade, uma vez que transporta para o gibi problemas sociais presentes em diversas sociedades. No universo de Superman, Batman e seus *superamigos* também existe sociedade com problemas de desigualdade que precisam ser amenizados com doações.

Esse tipo de cenário, pano de fundo para os super-heróis, não existe apenas nos Estados Unidos, onde a narrativa em quadrinhos foi escrita e desenhada, mas também em outros países que enfrentam dificuldades econômicas e sociais. No Brasil, por exemplo, que não é um país

com economia de primeiro mundo como os Estados Unidos, também existe uma campanha anual de solidariedade transmitida pela televisão e internet, com participação de celebridades. Trata-se do programa Criança Esperança.



FIGURA 7: Logo Criança Esperança 2019  
FONTE: NAÇÕES UNIDAS, 2019

Essa campanha é famosa no Brasil e, por meio dela, vários projetos são contemplados com patrocínio e recursos visando benfeitorias sociais. O texto a seguir, escrito pelos produtores do Criança Esperança, esclarece o trabalho realizado ao longo do tempo:

Este ano está sendo muito difícil para todo mundo. Mas é justamente nesse momento que precisamos lembrar que existe esperança. Em 2020, o Criança Esperança completa 35 anos, graças a sua parceria. E olha quanta história: mais de quatro milhões de crianças e jovens beneficiados em mais de seis mil projetos apoiados. Este ano foram 111 projetos selecionados pela UNESCO, em todas as regiões do Brasil. Tem projeto de todo tipo: educação, arte, cultura, cidadania, inclusão. E durante todo o mês de setembro vocês vão conhecer um pouco mais da história de alguns deles na nossa programação. (GLOBO, 2020, n.p).

Considerando o exposto, as conexões entre ficção e realidade podem ser percebidas e, da mesma forma, a dimensão que destaca a ideologia. Nesse caso, a principal ideia de solidariedade coletiva.

### 3. Considerações finais

Diante do exposto, a relação entre linguística e o gênero textual das histórias em quadrinhos se torna evidente, uma vez que a teoria do modelo tridimensional de Norman Fairclough possibilitou a construção desta análise, trazendo um ponto de vista crítico sobre a narrativa dos *Superamigos*, destacando dimensões referentes à linguagem desses personagens.

Por meio de análise novas camadas de interpretação foram reveladas, o texto visual é a primeira delas, seguida pela prática discursiva e depois a prática social. Nelas foi possível reconhecer discursos e ideologias, que nem sempre são percebidos e, também, interpretados.

Além disso, as conexões com a comunicação. São muitos super-heróis transmídias que representam vozes. Os superamigos apresentam um programa de televisão na ficção que visa arrecadar dinheiro para a caridade e um dos principais colaboradores é o bilionário Bruce Wayne, que é sequestrado e resgatado pelos personagens fantásticos.

Importante ressaltar que as vozes de Superman, Batman, Mulher Maravilha, Aquaman, Robin, Marvin e Wendy são fundamentais para a construção do discurso a respeito de solidariedade nesta narrativa. A intenção subjacente ao texto é colaborar para a resolução de problemas sociais reais, por meio de doações. Por isso, o terceiro setor também faz parte desse gibi lançado na década de 1970.

Considerando o contexto de produção de gibis americanos, também é possível perceber que nenhum dos super-heróis é produtor do próprio discurso. Na verdade, eles reproduzem o discurso do outro. Nesse caso, os roteiristas da DC Comics. Uma ficção não existe concretamente e não possui voz própria. Dessa forma, não pode criar seu próprio texto, apenas reproduzir vozes. Isso não impede que se relacione com a realidade social do lugar em que foi criada.

A revista em quadrinhos, com sua linguagem própria, faz parte da cultura de massa. A produção e a circulação do texto visual nela presente vão de acordo com interesses políticos e econômicos de cidades e países, principalmente desses personagens mais antigos. Um texto, muitos super-heróis, várias vozes, discursos e também ideologia – todos numa narrativa ficcional que se relaciona com a realidade social não apenas dos Estados Unidos, mas de vários países que realizam trabalhos solidários.

## Referências

DC COMICS. Da tevê para você! Superamigos, Revista Estados Unidos da América: EBAL, dez. 1978.

EISNER, Will. Quadrinhos e arte sequencial. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

GLOBO.COM. Assista aqui ao tutorial e aprenda como enviar para a gente a sua esperança. 5 set. 2020. G1. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/criancaesperanca/noticia/assista-aqui-ao-tutorial-e-aprenda-como-enviar-para-a-gente-a-sua-esperanca.ghtml>>. Acesso em: 10 set. 2020.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. Enciclopédia dos quadrinhos. Porto Alegre: LeP, 2014.

GUIA DOS QUADRINHOS. Superamigos/Superfriends. DC Comics. Estados Unidos da América. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/superamigos/4005>>. Acesso em: 15 set. 2020.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. Imagens de leitura: A Gramática do Design Visual. Londres/Nova York: Routledge, 2006.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo. Rio de Janeiro. Companhia Editora Forense, 1969.

NAÇÕES UNIDAS. Criança Esperança 2019. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/crianca-esperanca-recebe-doacoes-por-telefone-para-edicao-de-2019>>. Acesso em: 15 set. 2020.

ROCHA, Ruth. Minidicionário. São Paulo: Scipione, 1996.

SEIXAS, Lia. Gêneros: um diálogo entre Comunicação e Linguística. Florianópolis: Editora Insular, 2014.

SILVA, Claudia Neves da. Igreja Católica, assistência social e caridade: aproximações e divergências. Sociologias, nº 15, Porto Alegre, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/68723>>. Acesso em: 15 set. 2020.



## CAPÍTULO 7

# Chuck Jones e Tex Avery: dois subversivos pioneiros na criação de personagens animados

SÁVIO LEITE

MARIA DE FÁTIMA AUGUSTO

#televisão #animação #desenhoanimado

*O diretor Chuck Jones disse:*

*A animação, como eu vejo, é arte do impossível*

Richard Williams (2016)

O Brasil carece de artigos e livros que analisem a influência dos desenhos animados estrangeiros nas crianças brasileiras. Refletimos que essa lacuna acontece há décadas. Fazemos parte de uma geração que foi educada assistindo não só aos filmes do Walt Disney, mas também às animações e personagens frutos da brilhante carreira dos animadores que trabalharam na Warner, notadamente os filmes realizados por Chuck Jones (1912-2012) e Tex Avery (1908-1980). Estes desenhos de animação começaram a ser exibidos na televisão brasileira a partir de 1970. Com uma filmografia de mais de sessenta anos dedicada à arte da animação, esses diretores realizaram mais de trezentos filmes. Trabalharam nos Estúdios Warner (1930 a 1963) e nos Estúdios da MGM (1962 a 1966), onde permaneceram realizando vários episódios de *Tom e Jerry*. Em seguida, Chuck Jones realizou adaptações literárias de livros como *The Dot and the Line*, pelo qual ganhou um Oscar em 1965. Neste livre ensaio, fazemos alguns destaques na filmografia e carreira desses dois subversivos pioneiros na criação de personagens animados.

Jones e Avery criaram personagens de grande apelo popular que moldaram o imaginário coletivo do século XX como Pernalonga (Bugs

Bunny, que comemorou oitenta anos em 2020), Patolino (Daffy Duck) e Hortelino Troca Letras (Elmer Fudd). Assim como personagens marcantes, os desenhos animados criados pelos dois diretores apresentam um caráter subversivo e muitas vezes inovador para a linguagem das animações infantis do período.

Uma criação clássica de Jones é Patolino brigando com seus próprios animadores em *Duck Amuck* (1953). Um filme que explode as convenções cinematográficas e expõe um mundo de metalinguagem num enredo que só poderia ser feito em animação, pois quebra as regras convencionais da narrativa ao colocar o personagem em diferentes situações absurdas típicas do mundo animado. Outra marca de Patolino acontece na paródia de ficção científica *Duck Dodgers in the 24 ½ Century* (1953), em que o diretor faz o uso de teletransporte, permitindo que o personagem contracene com armas desintegradoras e com Martin, um marciano pela posse de um planeta de nome X.

Entre os personagens marcantes está Michigan J. Frog, da fábula moral *One Froggy evening* (1955), direção de Chuck Jones. O curta-metragem de 7 minutos é parcialmente inspirado no personagem de Cary Grant no filme *Once upon a time* (Alexander Hall, 1944). Neste popular filme, estão canções famosas como “Hello! Ma Baby” e “I’m Just Wild About Harry”, dois clássicos do Tin Pan Alley, e até mesmo parte da famosa “Largo al Factotum”, uma ária da ópera *O barbeiro de Sevilha*.

Um trabalhador da construção civil de meados da década de 1950 envolvido na demolição do Edifício J. C. Wilber ergue o topo da pedra fundamental e encontra uma caixa de metal dentro. O homem abre a caixa e encontra, junto com um documento comemorativo de 16 de abril de 1892, um sapo que pode cantar e dançar, trajando cartola e bengala. Depois que o sapo subitamente executa um número musical no local, o homem vê uma oportunidade de lucrar com os talentos antropomórficos do bicho e foge do local de demolição com o sapo e a caixa debaixo do braço. Todas as tentativas do homem de explorar o sapo fracassam, pois ele nunca consegue revelar o sapo ao público. O sapo atua apenas para seu dono e mais ninguém. Pior ainda, quando qualquer outro indivíduo está presente, o sapo para imediatamente e se transforma em um sapo comum. O homem leva o sapo a um agente de talentos. Quando

isso falha, ele usa todas as economias de sua vida para alugar um teatro abandonado a fim de apresentar o sapo (ele só consegue uma audiência com a promessa de “Cerveja Grátis”). O sapo se apresenta em cima de um arame alto atrás da cortina fechada, mas quando a cortina começa a subir, ele encerra a música e, no momento em que é totalmente revelado à multidão, ele novamente volta a ser um sapo comum. Como resultado dessas falhas, o homem agora está sem-teto e morando em um banco de parque, onde o sapo ainda atua, mas apenas para ele. Um policial ouve o canto e se aproxima do homem, que aponta o sapo como cantor. Mas quando o sapo novamente se apresenta como comum, o policial prende o homem por perturbar a paz. Em seguida, ele está internado em um hospital psiquiátrico junto com o sapo, que continua fazendo serenatas para o paciente infeliz. Após sua libertação, carregando a caixa com o sapo dentro, percebe o canteiro de obras onde ele originalmente encontrou a caixa e, felizmente, a despeja na nova pedra fundamental para o futuro Edifício Tregoweth Brown antes de fugir, muito feliz por se livrar do que se tornou seu fardo. A história salta para 2056. Os prédios já são futuristas e as naves trafegam no espaço. A caixa com o sapo é descoberta novamente por um demolidor que também imagina uma fortuna em dinheiro, foge com o sapo, e a história começa novamente.

Os dois diretores tinham como referência o cinema amalucado do princípio do século XX, em que perseguições e muita violência apimentavam o cardápio da época de ouro das comédias e seus respectivos autores. Juntos, Jones e Avery realizaram outros curtas-metragens que se tornaram clássicos através dos tempos. Um deles é a comédia burlesca wagneriana *What's the opera, Doc?* (1957), dirigido por Chuck Jones. Nesta, está o coelho antropomórfico inspirado na persistência de Groucho Marx e na doçura de Harpo, como se fossem os dois juntos, como revelado por Chuck Jones anos depois: Pernalonga.

Analisando este curta específico *What's the opera, Doc?* (1957), o cenário remete às obras modernistas e geométricas da arte modernista e sua narrativa transita entre o gênero musical e a dos filmes épicos. Neste filme, Pernalonga se transveste como uma sensualizada donzela que aparece num cavalo branco muito além do seu peso, com crinas e rabo cor-de-rosa e uma guirlanda de flores, e o diretor enfatiza seus

seios usando a cor. Pernalonga também usa uma espécie de capacete que remete à mitologia greco-romana. Posa de bailarina e sobe numa torre que nos dá a impressão de ser um altar supremo. O ápice do sucesso neste curta é quando Hortelino está claramente apaixonado, para logo depois o encanto ser quebrado quando o capacete cai e percebemos que a donzela é Pernalonga. Hortelino incorpora o ódio e se transforma numa espécie de Deus que controla as forças da natureza. No final vence a compaixão. E o diretor Chuck Jones parece antecipar temas dos anos vindouros.

O personagem Pernalonga surge em 1940, em um curta-metragem chamado *The Wild Hare* (A Lebre Selvagem), dirigido por Tex Avery. Ao longo dos anos, o personagem estrelou mais de 160 curtas e foi premiado com um Oscar de melhor curta-metragem de animação pelo filme *Cavaleiro Pernalonga* (1958), dirigido por Friz Freleng. Com uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood, Pernalonga foi eleito como melhor personagem de desenhos animados de todos os tempos pela revista estadunidense TV Guide, em 2003. O coelho foi criado por várias mãos mas, segundo Chuck Jones, quem deu a centelha ou a segurança absoluta ao Pernalonga foi mesmo Tex Avery. O estilo de Tex Avery quebrou o padrão de realismo estabelecido por Walt Disney e encorajou os animadores a ampliar os limites da animação, permitindo fazer coisas em um desenho animado que não seriam possíveis no mundo de um filme em *live-action*.

Uma frase de Tex Avery frequentemente citada é: “num desenho animado você pode fazer tudo”, sendo justamente isso o que seus desenhos faziam. E, graças a Tex Avery e principalmente sua série *Red hot Riding Hood* (1943), ainda na Metro-Goldwyn-Mayer, é que foi realizada a transgressão da velha história de *Chapeuzinho Vermelho*. Essa subversão vai ser levada em conta ao se criar todas as aventuras vividas por Pernalonga. Nessa série há uma triangulação entre o lobo e a vovozinha ninfomaníaca, que são mostrados de forma corriqueira, assim como o suicídio.

Nunca fui um grande artista. Percebi lá no estúdio Lantz que quase todos aqueles camaradas estavam séculos à minha gente. Eu pensei: “Cara, por que brigar contra isso? Eu nunca vou conseguir o mesmo!

Tome uma outra via”. E ainda bem que eu tomei. Nossa, eu curti muito mais do que teria curtido se ficasse animando cenas a vida toda. (WILLIAMS, 2016).

*Pernalonga* estreou no Brasil, na Rede Globo de televisão, no início dos anos 1970, sendo exibido na faixa matutina da emissora. Naquela época, os curtas da Warner eram dublados nos estúdios da Cinecastro, com sedes no Rio de Janeiro e São Paulo. Foi nessa época que passamos nossa infância, como toda criança brasileira, vendo os filmes da Warner na televisão. Mas na infância não absorvíamos o quanto estas produções podiam ser subversivas. Mais tarde, na fase adulta, reencontramos com o cinema de Tex Avery, dessa vez na universidade e quando já nos encantava o cinema que rompia com o modelo narrativo clássico e impunha mudanças radicais no discurso cinematográfico, como aquele realizado pelos diretores da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo Brasileiro. Nessa época começou nosso interesse pelo cinema de animação e a pesquisa dessa linguagem transgressora, e foi este estudo que nos permitiu trilhar o mundo mágico da animação *underground*.

Nos anos 1980 essas animações foram exibidas nos programas *Balão Mágico* e *Xou da Xuxa* e, na década de 1990, na *TV Colosso* e *Angel Mix*. A Rede Globo exibiu os desenhos até 1999, e depois os deixou fora do ar durante algum tempo, só voltando a passá-los novamente em 2004. Eles voltaram a ser exibidos na programação da *TV Globinho*, e algumas vezes de madrugada no bloco *Festival de desenhos*, como um “tapa buraco” da programação, antes da exibição do *Telecurso 2000*. E continuaram na grade da programação até 2005, quando a emissora deixou de apresentá-los.

Muitos historiadores de animação nos EUA acreditam que o *Pernalonga* pode ter tido sua personalidade influenciada por um personagem anterior de Walt Disney, a lebre *Max Hare*, desenhada por Charlie Thorson. Esse personagem apareceu pela primeira vez em um desenho da série *Silly Symphonies* chamado *A Tartaruga e a Lebre* (Wilfred Jackson, 1935). Tex Avery admitia ter se inspirado um pouco na personalidade de Max Hare na criação de *Pernalonga*, embora o design de Avery no personagem tenha uma aparência inocente, que acabou se encaixando melhor com o comportamento sarcástico do coelho.

As maneiras e os trejeitos que Pernalonga adquire ao morder sua cenoura, com o canto da boca, também se parecem muito com a maneira como o comediante Groucho Marx fumava seu charuto. Assim como um dos bordões mais populares do Pernalonga, também inspirado em Marx: “*Of course, you know, this means war!* (Claro, você sabe, isso significa guerra!).

Em 1935, Avery foi trabalhar na Warner, ao lado de Bob Clampett e Chuck Jones. Na Warner, Avery dirigiu seu primeiro desenho para essa companhia, o Gaguinho (Porky Pig), que era uma criação de Bob Clampett. Em 1937, Avery apresentou ao mundo da animação um dos mais famosos personagens de todos os tempos: Patolino.

Além da inesquecível personalidade malandra e esperta do Pernalonga, Tex Avery também criou o personagem Hortelino Troca-Letra e ficou na Warner de 1935 a 1941. Seus curtas eram um festival de pancadarias, perseguições, insinuações sexuais e psicológicas. Muito dessa subversão foi aprendida por Chuck Jones desde a sua infância, quando sua família mudou para Los Angeles e ele teve a sorte de ser vizinho dos Estúdios de Buster Keaton. Chuck Jones diz ter sido influenciado pelo cinema de Keaton. Quando criança participou como figurante de inúmeros filmes do comediante e tentou transportar para a animação várias cenas de perseguição dos seus filmes. Ele dizia que o ofício de se fazer animação era equiparado ao da medicina, ou seja, seis anos de trabalho duro.

Talvez essa convivência tenha feito surgir personagens como o Coiote e o Papa Léguas. O Papa Léguas é um pássaro bem inferior em nível de rapidez que o Coiote. Suas características foram tiradas de um pássaro pequeno e atrapalhado conhecido como *roadrunner* (*Geococcyx californianus*), que habita o México e os Estados Unidos e atinge 30 km/h. Mas no desenho é uma ave muito mais rápida (69 km/h) e que faz o Coiote receber todo tipo de surras e maldades. A inversão de papéis é proporcional para colocar a superioridade da animação sobre as forças da natureza. Por mais que ainda exista a convenção do vencedor e do perdedor, os dois personagens estão sempre na marginalidade. Tudo consiste em amedrontar, coagir, reprimir e celebrar suas estúpidas ideias, sua degradação e alienação.

O curta-metragem *Beep Beep* (1952), dirigido por Chuck Jones, mostra genialmente o movimento através desses dois personagens. Com diversas traquitanas, o Coiote não consegue apanhar o Papa Léguas. Coiote faz uso de aspirinas, fósforos, patins, objetos que pertencem a ACME. A perseguição dos dois dentro de uma caverna escura vai lembrar muito dos primeiros videogames que só apareceram mais de uma década mais tarde.

O termo “*Eat at Joe’s*” é destacado. O termo vem do *Joe’s Diner*, que costumava ser usado no início do século XX como uma descrição geral de um lugar onde pessoas simples da classe trabalhadora faziam suas refeições. A expressão era uma piada frequentemente usada nos desenhos da Warner Bros. e da MGM na década de 1940, a imagem geralmente surgia quando o personagem simplesmente explodia no ar.

A primeira vez que essa piada apareceu foi em *Jerky Turkey* (1945), um desenho animado da Metro-Goldwyn-Mayer dirigido por Tex Avery. No cenário alguns cactos lembram formas de melancia. Em uma cena os patins elevam o Coiote a uma altura absurda. Ele então prevê a sua própria morte caindo e segurando uma placa escrita RIP e, logo em seguida, é explodido por uma traquitana inventada por ele próprio.

Chuck Jones dirigiu outros clássicos como *Pernalonga e Hortelino em Rabbit of Seville* (1950), em que parodia a ópera *O Barbeiro de Sevilha*. Os dois caem em um teatro onde primeiro, Pernalonga, se traveste de barbeiro e depois em uma mulher sensual e faz uma dança espanhola com duas tesouras e depois um encantador de serpente que faz de uma forma antropomórfica com a máquina de cortar cabelo. A disputa vai num crescendo com demonstração de armas cada vez maiores até que Pernalonga oferece a Hortelino um anel, o que o faz vestir-se de noiva e casar com Pernalonga travestido de homem. Hortelino também veste espartilho em outro episódio. Já em *The Scarlet pumpernickel* (1950), Patolino encarna o papel do romancista Alexandre Dumas, onde representa um papel mais contemporâneo de um roteirista.

Chuck Jones ganhou também um Oscar pela estreia de Pepe LePew em *For scent-imental reasons* (1949), que se juntou a outro conquistado no mesmo ano com *So much for so little*. Todos na lista de um dos melhores curtas de animação de todos os tempos.

Esses desenhos da época de ouro popularizaram o exagero, os olhos esbugalhados e os táxis que saem sozinhos sem serem dirigidos por seus motoristas. Estes filmes mesmo sonoros também faziam o uso de inter-títulos em forma de placas que ajudavam na compreensão narrativa - como utilizados nos filmes mudos.

A respeito de sua produção, uma vez Chuck Jones declarou: “Esses cartuns nunca foram concebidos para crianças. Também não foram feitos para adultos. Eram feitos para mim”. Diferentemente dos seres humanos, seus personagens não têm idade e são indestrutíveis. Ou como diz o Patolino: “É possível que eu seja um patinho preto e covarde, mas sou um patinho preto vivo”. Em 1996, a Academia lhe deu um Oscar especial pelo conjunto da obra.

Chuck Jones disse que os desenhos do Papa-Léguas tinham um andamento musical incorporado a eles. Ele definia os tempos do filme inteiro, e fazia os impactos acontecerem sempre em um ritmo determinado, para que tivessem uma integração rítmica, musical, já embutida. Depois os músicos poderiam seguir a batida, ignorá-las ou construir a música sobre ela. (WILLIAMS, 2016).

Em 2000, Jones criou o *Chuck Jones Foundation*, projetado para reconhecer, apoiar e inspirar excelência continuada na arte e na arte de animação de personagens clássicos. Planos para a Fundação incluem bolsas de estudo, recursos de biblioteca, exposições de turismo, uma série de conferências e acesso ao filme, anotações e desenhos. Passados mais de 80 anos, esses personagens se mostram cada vez mais adequados ao mundo atual e seguem encantando as novas gerações.

## Referências

CHUCK JONES CENTER FOR CREATIVITY. Disponível em <<http://www.chuckjonescenter.org>>. Acesso em: 1 set. 2021.

CHUCK JONES VIRTUAL EXPERIENCE. Disponível em <<http://www.chuckjones.com>>. Acesso em: 1 set. 2021.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DENIS, Sebastian. *O cinema de animação*. Lisboa: Texto e Gráfia, 2010.

MATTEELART, Armand; DORFMAN, Ariel. *Para ler o Pato Donald*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PINTO, Cláudio. *O desenho animado – olhar além da tela*. Bauru: Práxis, 2017.

ORÁCULO. São Paulo: Abril, Superinteressante, 2015.

TAVARES, Mariana Ribeiro; GINO, Maurício Silva. *Pesquisas em Animação: Cinema & Poéticas Tecnológicas*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Editora Ramalhete, 2019.

WILLIAMS, Richard. *Manual de métodos, princípios e fórmulas para animadores clássicos, de computador, de jogos, de stop motion e de internet*. São Paulo: Editora Senac, 2016.



## CAPÍTULO 8

# Da TV aberta ao *streaming*: permanências e transformações

PIEDRA MAGNANI DA CUNHA

#televisão #streaming #consumo

*“Não sei o que é,  
mas sei que existe um grão de salvação  
escondido nas coisas deste mundo”*

Adélia Prado

### 1. Introdução

A TV aberta brasileira vem passando por turbulências e incertezas face à ascensão da TV sob demanda e do *streaming* nos últimos anos. Isso tornou-se público e notório, e intensificou-se sobretudo neste contexto de isolamento social trazido pela pandemia do Covid-19, no qual as pessoas passaram a dedicar seu tempo livre cada vez mais para sua interação virtual com as mídias. Além da Netflix, pioneira no estabelecimento desta outra forma de consumo audiovisual, plataformas como Amazon Prime Video, Apple TV+, Directv Go, Globoplay, Now e o próprio Youtube têm se estabelecido também como novas referências, enquanto outras chegam aos poucos ao mercado brasileiro, referendando a tendência de crescimento e diversificação do segmento, como é o caso da Disney+, HBO Max, Telecine Play, Pluto TV, Vix, Mubi, Argo, LGBTflix, Afroflix e tantas outras novas iniciativas que venham atender às demandas de um público cada vez mais habituado à livre escolha de filmes, séries, noticiários e animações disponíveis nos catálogos desses serviços. Muitos interpretam este fenômeno como uma evolução das formas de consumo televisivo pelo público, afinal ele sairia

de um modelo no qual estava submetido à “camisa de força” de uma grade de programação predeterminada pelas redes de TV do *broadcast* – na qual o máximo de autonomia é o *zapping* – para um novo contexto de aparente autonomia e plena liberdade de escolha na TV *on demand*.

No entanto, nesse cenário, o que nos interessa, particularmente, é revisitar e problematizar essa dicotomia que se estabeleceu no senso comum entre, de um lado, uma TV aberta essencialmente “prejudicial” e “limitante” para o telespectador; e de outro uma outra TV sob demanda essencialmente “inofensiva” e “emancipadora”. Neste texto, vamos nos dedicar a produzir uma reflexão sobre os impactos da aparente ascensão do *streaming* e declínio da TV aberta na atualidade, voltando nosso foco para os rearranjos nas formas de oferta e consumo dos conteúdos audiovisuais.

## 2. Revisitando alguns pressupostos

Das telonas de LED em circuitos de *home theater* nas residências dos setores de maior poder aquisitivo, às telinhas dos *smartphones* popularizados em todos os segmentos sociais, a experiência de se assistir TV tem se transformado, e se diversificado. A televisão, enquanto mídia singular, veio ocupando, desde sua invenção em meados do século XX, uma posição de centralidade na dinâmica cultural das sociedades, sendo também objeto de inúmeras análises, seja no âmbito dos estudos científicos da comunicação, da crítica especializada ou dos setores da sociedade organizada.

Das suas características intrínsecas de linguagem e modos de produção, da sua relação com os telespectadores e a sociedade de forma geral, o que mudou de lá para cá? Vamos passar a uma rápida recapitulação de alguns pressupostos nos estudos e críticas que têm sido feitos à televisão, a fim de avaliarmos as questões que se colocam como pertinentes para a compreensão deste fenômeno da atualidade, no qual se rearticulam os modos de produção e recepção da TV.

## 2.1 “*Já vai tarde*”: influência da TV e determinismo social

Numa leitura apressada da transição da TV *broadcast* à TV via *streaming* (ou, em bom português, de uma TV analógica, de programação pré-definida e gratuita para outra digital, de conteúdos sob demanda e quase sempre paga), muitos entusiastas do novo modelo de televisão que agora se configura têm comemorado o declínio de uma TV repleta de conteúdos audiovisuais padronizados e de baixa qualidade, constituída por redes privadas “superpoderosas”, capazes de influenciar a vida política e as consciências dos receptores. Mas será que essa perspectiva dá conta das ambiguidades presentes nas relações TV x telespectadores de ontem e de hoje?

Como se pode constatar, o imaginário social sobre a TV aberta brasileira incorpora o arcabouço crítico que se desenvolveu nas principais pesquisas científicas sobre a cultura de massa / indústria cultural. Dentre uma diversidade de preocupações que guiou os estudos de TV ao longo dos anos, as tradições teóricas dos campos da política, de um lado, e da estética, de outro, afirmam-se como as abordagens mais significativas sobre a TV, circunscrevendo suas preocupações ora ao debate a respeito de sua capacidade de influência ideológica sobre as pessoas, ora às indagações relativas ao potencial de criação artística da televisão e suas formas de fruição. O ponto de unificação entre estas vertentes distintas seria o debate sobre o *valor* cultural, artístico ou social da televisão, questão controversa que tem dividido há muito as opiniões acerca deste veículo que, de modo acelerado e impactante, ganhou terreno nas sociedades contemporâneas.

O caminho mais usual ao se fazer uma apresentação do “estado da arte” dos estudos de televisão tem sido o de identificar nas posturas dos mais diferentes autores a herança, ou os resquícios, de duas formas principais de abordagem dos meios de comunicação de massa no âmbito das Teorias da Comunicação, ambas de cunho determinista, influenciadas pelas tradições teóricas da Escola Funcionalista Americana e da Escola de Frankfurt. De um lado, a TV aparece como um dispositivo que é acionado para fazer valer as intencionalidades de um emissor perante seus receptores, intenções estas definidas *a priori*, anteriormente ao ato comunicativo, e que deve ser então medido em termos dos efeitos

ou eficácia da transmissão de suas mensagens. E de outro, ela é vista enquanto instância com grande poder de influência sobre a formação das consciências, capaz de provocar a alienação da audiência e servir como instrumento de manutenção das relações de dominação nas sociedades capitalistas.

Umberto Eco, em seu livro *Apocalípticos e Integrados* (1976), explicitou os limites dessas duas visões excludentes, mas interligadas, ao afirmar que as chamadas correntes “integradas” (os estudos norte-americanos) estariam historicamente mais preocupadas com o desenvolvimento de técnicas e práticas eficazes de comunicação, ao passo que as “apocalípticas” (os estudos europeus) assumiriam uma posição mais crítica, sugerindo um esvaziamento cultural provocado pela emergência e consolidação dos meios de comunicação de massa como instâncias privilegiadas de integração social. Estas duas correntes de estudos, que tiveram início na década de 1930, tornaram-se marcos entre as principais teorias da comunicação e, posteriormente, foram identificadas como vertentes opostas de um mesmo modelo da comunicação, o chamado paradigma informacional<sup>1</sup>. Desta forma, tanto as abordagens funcionalistas quanto as frankfurtianas perderam de vista a complexidade do fenômeno comunicativo, tornando-se teorias maniqueístas e redutoras.

Arlindo Machado, em seu livro “A televisão levada a sério” (2003), também identifica nos estudos de televisão duas maneiras principais de tratamento às quais denominou modelo de Adorno e modelo de McLuhan:

... para o grupo adorniano, a televisão é por natureza “má”, mesmo que todos os trabalhos mostrados em suas telas fossem da melhor qualidade, enquanto para o grupo mcluhiano a televisão é por natureza “boa”, mesmo se só existisse porcaria em suas telas. (MACHADO, 2003, p. 19).

---

1. O paradigma informacional toma o fenômeno comunicativo como um processo de natureza transmissiva e linear, estabelecido por relações do tipo causa-efeito, dividido em dois pólos separados: o primeiro do emissor, para o qual é reservado o poder de decisão e ação, e o segundo do receptor, com direito a consumir as mensagens transmitidas e, por isso, visto como incapaz de interferir verdadeiramente no processo, sendo delegada a ele apenas a possibilidade do *feed back*.

Para além da constatação, o autor identifica o principal problema dessas visões mostrando que, em ambas, a cultura de massa aparece como força poderosa e totalizadora que não reserva espaço para a autonomia relativa de produtores e receptores das mensagens televisivas.

Isso quer dizer que os adornianos atacam a televisão pelas mesmas razões que os McLuhianos a defendem: por sua estrutura tecnológica e mercadológica ou por seu modelo abstrato genérico, coincidindo ambos na defesa do postulado básico de que televisão não é lugar de produtos “sérios”, que mereçam ser considerados em sua singularidade. (MACHADO, 2003, p. 19).

Seguindo seu raciocínio, Arlindo Machado destaca que ambos partem de um modelo abstrato genérico de televisão que em nada contribui para a melhor compreensão das nuances de sua prática efetiva. Nesta mesma perspectiva, é possível identificar, hoje, uma forte corrente disseminada entre os estudiosos da televisão que classifica como atraso a manutenção de posições que ainda apresentam a televisão como entidade genérica abstrata, por não reconhecerem que a compreensão da multiplicidade de seus processos passa, antes de mais nada, pela análise dos seus diferentes produtos, gêneros, formatos. Afinal, como salienta José Luiz Braga (2002, p. 33), “quanto mais desenvolvido seja um sistema crítico, mais provavelmente ele se volta para uma análise de produtos específicos (e menos para análises do meio em sua generalidade)”. É desta maneira que a crítica pode avançar e se tornar mais competente para interpretar estruturas e processos – “em vez de simples e impressionisticamente ‘julgar’ bom ou mau um produto”.

No debate público sobre os modelos de televisão que hoje coexistem, é possível identificar tanto nas críticas proferidas à TV aberta quanto nas análises relativas à TV sob demanda marcas dessas duas vertentes teóricas, apresentando-se com visões predominantemente negativas no primeiro caso e otimistas no segundo. É como se na TV aberta (de ontem e de hoje) prevalecessem os mecanismos de manipulação e controle das audiências, ao passo que na TV sob demanda os receptores emergiriam livres de quaisquer influências, como sujeitos emancipados a ditar as regras em sua interação com a mídia. Falácias que colocam estes modelos de TV em posições antagônicas, quando na verdade faz-se

necessário reconhecer que, em ambas, toma-se o processo comunicativo numa *perspectiva determinista*, no mais das vezes destituído de contradições e ambiguidades.

## 2.2 “Metamorfose ambulante”: qualidade na TV e elitismo cultural

Além das limitações desse primeiro pressuposto na compreensão da relação TV x telespectador a guiar o debate público, é preciso revisitar também um segundo postulado por meio do qual avalia-se a televisão a partir do conceito de qualidade de seus conteúdos. Aqui, o pressuposto em análise diz respeito a uma *visão elitista de arte e cultura*, que está na base da desqualificação da TV tradicional e, em alguma medida, valorização do formato de TV via *streaming*.

O problema da desqualificação dos produtos televisivos e da condenação do veículo tanto nas vertentes políticas que a estudam quanto naquelas de cunho estético e valorativo, tem sua origem num mesmo denominador comum: a ressonância dos ideais da modernidade no processo de criação das disciplinas científicas e da instância de “arte legítima”, movimento que é de cisão mas, principalmente, um processo hierarquizante, na medida em que confere superioridade formal às atividades de produção de conhecimento e à arte em relação à banalidade das demais práticas da vida cotidiana. Esta é a matriz que dá origem às distinções entre alta cultura (ou cultura erudita) e baixa cultura (ou cultura popular). A legitimidade tanto de uma como de outra está condicionada à demarcação de um distanciamento e à identificação de práticas e produtos muito diferentes entre elas.

Quando o próprio desenvolvimento do capitalismo e dos ideais modernos, associado à descoberta de novas técnicas, fazem surgir na cena os meios de comunicação de massa, as características que distinguem obras de arte e manifestações da cultura *folk* já não puderam mais ser claramente delimitadas. Afinal, se a separação entre os diversos domínios da cultura já acontecia, o que a emergência dos meios de comunicação - sobretudo da televisão - traz de novo é o incômodo gerado pela aproximação entre eles, pela mistura, pela quebra de suas delimitações

fazendo emergir, com isso, indefinições inclusive com relação à legitimidade de seus produtos.

Na Teoria da Cultura de Massa, por exemplo, o “temor de uma vulgarização, perda de discernimento e, acima de tudo, a excentricidade que surge quando cada homem sente que suas ideias têm o mesmo valor que as de seu vizinho” (ARNOLD, 1932, p.180 *apud* STRINATI, 1999, p. 37), reflete todo o preconceito com o qual a classe letrada vê a valorização do grande público pela cultura de massa. Aproximando as diversas abordagens que se dedicaram a discutir a presença da TV nas sociedades (para além da percepção de um mesmo modelo transmissivo da comunicação subjacente, já descrito anteriormente), estaria o cerne da maior parte das angústias, receios e hostilidades expressos pelos intelectuais em relação aos meios de comunicação de massa: uma visão elitista de cultura, desqualificadora da produção cultural de massa, mas um tipo de desqualificação diferente daquele assumido para a cultura *folk*, ou baixa. Suas preocupações passam pela previsão de um certo nivelamento por baixo a ser promovido pelos meios de comunicação, o que, para eles, inclui a prevalência das “satisfações entediantes da cultura superficial e a exploração de um público desarraigado e inculto que, por isso mesmo, não reconhece os padrões da grande arte”. Ou, em outras palavras, há a percepção de uma mudança cultural na qual a maioria inculta, audaciosamente, estaria se rebelando contra sua própria natureza, a de ser comandada pela minoria culta.

Na verdade, a representação de “grande público” que emerge conjuntamente com a proposta da TV aberta, por exemplo, torna-se ambivalente, “ao mesmo tempo fascinante e desprezível, no qual confundem o ‘burguês’, submetido às preocupações vulgares do negócio, e o ‘povo’, deixado ao emburramento das atividades produtivas” (CHARTIER, 2003, p. 150). Portanto, todo o debate sobre qualidade da TV está firmado sob o pressuposto de superioridade de uma forma cultural erudita sobre as demais existentes, fazendo crer que a TV aberta, exatamente por voltar-se ao grande público, tornou-se um terreno de conteúdos amorfos e sem valor cultural. Por outro lado, a TV sob demanda parece emergir aos olhos desatentos como o lugar de salvaguarda de

produções de qualidade, apresentando-se ela própria como um espaço de valor cultural.

Aqui, a questão que se descortina como pano de fundo da dicotomia TV aberta vs. TV sob demanda é a transição entre um mercado de massa e um outro de nicho - cenário originariamente caracterizado (e popularizado) por Chris Anderson em seu aclamado livro “A cauda longa” (2015).

A economia da era do *broadcast* exigia programas de grande sucesso – algo grandioso – para atrair audiências enormes. Hoje a realidade é a oposta. Servir a mesma coisa para milhões de pessoas ao mesmo tempo é demasiado dispendioso e oneroso para as redes de distribuição destinadas à comunicação ponto a ponto (...) Os hits hoje competem com inúmeros mercados de nicho, e os consumidores exigem cada vez mais opções. (ANDERSON, 2015, p. 12).

Sem nos deter aos pormenores desta teoria, a aposta no consumo televisivo nos moldes da cauda longa em contraposição à cultura dos *hits* remete a uma espécie de retomada do projeto moderno de fragmentação cartesiana do mundo. Numa perspectiva elitista de cultura que desqualifica aquilo que se relaciona às massas, regressar ao contexto de separação e distinção entre culturas e públicos parece suficientemente reconfortante para a intelectualidade: novamente, cada coisa em seu “devido lugar!”. Além disso, sair do domínio da cultura de massa para chegar aos nichos parece resolver em grande medida o desconforto em ter que se defrontar com valores e quadros de sentido outros que os obrigavam a enxergar e lidar com as diferenças de toda ordem.

Em última instância, o que este embate entre uma maioria detentora de uma lógica estranha àquela expressa por uma minoria que busca manter sua hegemonia e legitimidade indica é que a televisão deve ser compreendida exatamente a partir deste lugar contraditório que veio a ocupar nas sociedades contemporâneas. E é deste contraditório da televisão que vamos nos ocupar na sequência deste texto.

### 2.3 “Nem tudo são flores”

Do ponto de vista da produção televisiva, as mudanças trazidas pela ascensão da TV via *streaming* apontam para o declínio da TV comercial tradicional e a necessidade de construção de um novo modelo de negócios, no qual a viabilização financeira das empresas televisivas deixa de ser atribuída à verba publicitária dos anunciantes e passa a pesar no “bolso” do próprio consumidor. Neste sentido, o telespectador brasileiro que, ao longo das últimas décadas, tinha conquistado acesso gratuito à TV aberta – a despeito de todas as críticas quanto à sua qualidade e multiplicidade – quando se dá conta já está pagando mensalmente uma ou, às vezes, várias mensalidades para consumir os conteúdos do *streaming*<sup>2</sup>. O telespectador está, portanto, pagando por sua liberdade de escolha, e esta é uma perda importante que não tem sido alardeada nas manifestações entusiastas de defesa deste novo modelo de TV.

É preciso, pois, problematizar também os aparentes benefícios recorrentemente anunciados a respeito da TV sob demanda. Afinal, aqui mantém-se no *processo de produção* dos conteúdos audiovisuais praticamente os mesmos imperativos da TV convencional: interesses comerciais em jogo, lógica industrial de produção, predomínio de conteúdos das grandes *holdings* internacionais de comunicação em detrimento de produções regionais/locais, consumo e fruição dos conteúdos submetidos à lógica da vida cotidiana, e assim por diante. Então, o que há de novo?

De imediato, a resposta tende a apontar para transformações na *dinâmica da recepção*, ressaltando a autonomia e independência do público neste novo modelo, sua plena liberdade de escolha – enfim, sua emancipação. Sim, há que se reconhecer uma mudança no *processo de escolha dos produtos audiovisuais* pelos receptores da TV sob demanda, mas sem com isso considerar que apenas neste modelo o receptor é capaz de se apropriar e ressignificar o que consome. Afinal, em qualquer das

---

2. Na verdade, desde a década de 1990 os brasileiros já iniciaram essa transição com o início das operações no país das TVs a cabo e via satélite. De lá para cá, a reorganização deste mercado da TV paga foi se firmando cada vez.

modalidades de televisão a audiência preserva uma capacidade latente de “fazer diferente”, de variar seus usos e interpretações.

De outro lado, reconhecer esta possibilidade de variação das formas de consumo televisivo pode levar ao equívoco de pensar que o público pode usufruir de um espaço de autonomia absoluta na recepção. Para tal armadilha de interpretação é prudente lembrar que não existe um lugar da recepção dos produtos mediáticos totalmente íntegro e autêntico, como se estivesse situado fora do campo de forças das relações de poder e dominação culturais. É na interseção entre linhas de força de dominação e resistência que essa interação se estabelece, aqui e acolá.

#### 2.4 “Melhor do que a encomenda”

Juntas, as visões deterministas de comunicação e elitistas de cultura justificariam as defesas de que, nesta transição vislumbrada no mercado televisivo da atualidade, a TV aberta “já vai tarde”, sobretudo por representar esse lugar incômodo das hibridizações que promovem uma espécie de metamorfose cultural. Entretanto, o que buscamos evidenciar é que esta mesma TV aberta, em sua existência ambígua e complexa no seio da sociedade, pode também apresentar vantagens potenciais e impactos positivos, pouco reconhecidos pela maioria de seus críticos.

Neste sentido, o caminho mais adequado da análise da TV deve seguir não interpretações simplistas ou expectativas de um grupo social específico, mas a história dos usos que efetivamente se fez – e que ainda hoje se faz – dela, frutos de um processo social complexo que mistura modernização, massificação e mercantilização do mundo. Dominique Wolton (1999) fala dessa vinculação do surgimento da TV com um projeto moderno/iluminista/capitalista de sociedade. Ele argumenta que na constituição das sociedades contemporâneas, a que denominou “sociedade individualista de massas”, coabitam dois movimentos estruturais antagônicos, que acabam criando uma contradição interna ao sistema: o primeiro ligado à valorização do indivíduo em nome da filosofia liberal e moderna, e o segundo de valorização do grande número, em favor da igualdade e dos ideais democráticos. E assim, entre as massas e o indivíduo, entre o número e as pessoas, abre-se uma fratura que nos obriga a buscar formas de elo social entre estas duas dimensões

antinômicas. E este é o viés pelo qual a televisão deve ser pensada, para além das abordagens estritamente tecnicistas, elitistas ou deterministas a seu respeito. Afinal,

... a televisão é a única atividade partilhada por todas as classes sociais e por todos os grupos etários, fazendo assim o *elo* entre todos os meios. O que não impede, pelo contrário, uma crítica daquilo que a televisão é. Mas é na *medida* dessa ambição e desse papel antropológico que é possível criticá-la. (WOLTON, 1999, p. 103 - grifos do autor).

Ainda segundo Wolton, é esta *função de elo social da TV* que define sua importância nos dias atuais, particularmente a TV aberta, identificada por ele como “generalista”, pois só ela está apta a oferecer, ao mesmo tempo, uma igualdade de acesso – fundamento do modelo democrático – e um leque de programas que pode refletir a heterogeneidade social e cultural, “obrigando cada um de nós a reconhecer a existência do outro” (WOLTON, 1999, p. 108), processo que também legitima e possibilita a coabitação e integração das diferenças.

Nessa perspectiva, o declínio da TV aberta se apresenta como restrição ao cumprimento do importante papel de mediadora das heterogeneidades sociais e culturais e instância capaz de contribuir – num momento de profundas rupturas – com o processo de desenvolvimento da cultura, ao se transformar no principal elo social da contemporaneidade, capaz de eliminar a dinâmica da exclusão mesclando individualismo, liberdade e igualdade.

### **3. Considerações Finais: preservando o contraditório**

No debate a respeito do potencial televisivo de explicitação das diferenças, outros autores expressam sua discordância com relação a uma ação positiva desempenhada pela TV. Eugênio Bucci (1997), por exemplo, argumenta que ela instaura um movimento inverso àquele vislumbrado por Wolton: “o que acontece é que a televisão [aberta] se apresenta com os mecanismos necessários para integrar expectativas diversas e dispersas, os desejos e as insatisfações” mas, em sua dinâmica, vai “ditando os contornos do grande conjunto, com um tratamento

universalizante das tensões” (BUCCI, 1997, p. 12). Isso significa que a unificação que a TV promove só se dá de forma idealizada, o que seria inclusive prejudicial à real demarcação das diferenças e tentativas de resolução dos conflitos. A televisão, para Bucci, está ligada diretamente à função de preservação das hierarquias e da ordem social, pois “onde a sociedade de classes desigual, no plano concreto, a comunicação de massa indiferencia, no plano da ilusão, ou mais propriamente, da ideologia” (BUCCI, 1993, p. 16).

Mas, apesar de promover uma unificação no plano do imaginário por cima de um alicerce marcado por desencontros, rupturas e abismos sociais, e fazer com que um “país desunido (real) se visse (se imaginasse) unido”, o autor não deixa de enxergar fissuras nessa relação, que fazem com que esse alicerce (o plano do real) – ainda que condenado à escuridão – não cesse de existir e projetar suas dilacerações para o plano que se vê na TV (BUCCI, 1993, p. 13).

Neste sentido, Bucci e Wolton se encontram em posições distintas com relação ao papel desempenhado pela TV no processo de inclusão social e incorporação da dinâmica democrática. Se Wolton defende uma contribuição desta mídia na dissolução da exclusão pela visibilidade que confere aos “outros” sociais e pela igualdade de acesso para todo o seu público, Bucci faz o contraponto ao argumentar que “a televisão reproduz a exclusão social e o preconceito de classe à medida que integra” (1997, p. 32). Em outras palavras, para Bucci é a partir de uma banalização da imagem das elites que a TV mostra uma realidade, falsificando-a e, portanto, escondendo-a dos olhos do seu público. Nestes termos, é possível perceber uma certa filiação de Bucci à tradição marxista, e uma proximidade de sua argumentação com a teoria frankfurtiana, princi-

palmente quando Adorno afirma que a TV “suscita a ilusão de que o espírito do senhor seja o da época” (ADORNO, 1978a, p. 352)<sup>3</sup>.

De fato, não se deve sair em defesa da TV (seja aberta ou sob demanda) pelo simples fato dela ser onipresente na vida social, como se, ao buscar atender aos anseios do povo, pudéssemos eximi-la de qualquer “culpa”, propagando seu caráter “inofensivo”. O entusiasmo não é, definitivamente, o melhor substituto do determinismo ou do preconceito que se busca superar. Por outro lado, a limitação da Teoria Crítica é que, para provar que a televisão é “culpada” pela manutenção das relações de poder e dominação nas sociedades, lança-se mão de pressupostos unilaterais e valorativos chegando-se a defender, nas entrelinhas, um ideal de superioridade da alta cultura em relação aos demais domínios da experiência.

Portanto, para compreender os desafios, práticas e produtos culturais da contemporaneidade sem as amarras de uma visão elitista de cultura, é preciso legitimar também os parâmetros de escolha e julgamento advindos do senso comum e da vida ordinária. Uma nova e pertinente forma de avaliação dos produtos da TV deve passar, necessariamente, por esta busca de ruptura com os padrões generalistas, exteriores e datados de uma cultura letrada. Assim, não se trata mais de

“ensinar o usuário a se defender da mídia”, ou dizer-lhe como deve interpretar (com o risco conseqüente, acima referido, de levar ao usuário em geral interpretações prontas, assumidas como verdadeiras, elaboradas pelos setores intelectuais e políticos “críticos”), mas sim estimular uma cultura de opções pessoais e de grupos que qualifique os usuários a fazerem sua própria crítica, por sua conta e risco. (BRAGA, 2002, p. 36).

---

3. Para Adorno, o consumidor da TV não é o rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito, mas o seu objeto; o que nos remete a um contraponto aos argumentos de defesa da autonomia da TV sob demanda de hoje. Ainda segundo a argumentação de Adorno, é justamente esta falsa crença do consumidor como rei que tem sido alardeada aos quatro cantos com o objetivo de continuar legitimando a ideologia da “indústria cultural” e mantendo sua dominação. Para o autor, defender uma outra abordagem da TV, salientando os benefícios e o papel social que desempenha, é um grande engodo ou prova de ingenuidade por parte dos intelectuais que querem se acomodar a esse fenômeno. (Adorno, 1978a)

José Luiz Braga (2002) chama atenção ainda para o fato de que toda nova mídia deve constituir seu próprio aparato conceitual e analítico após seu surgimento, a partir do desenvolvimento do meio e da compreensão que se é capaz de ter de suas especificidades. Para que se possa expressar o estado das coisas referentes à produção de determinada mídia é preciso, antes disso, desenvolver bases, vocabulário e critérios – para julgar, selecionar, avaliar os objetos da crítica – que sejam inerentes e intrínsecos à lógica daquela mídia. Só assim é possível perceber diferenças, especificidades, sutilezas dos produtos e processos mediáticos postos em circulação e ultrapassar as perspectivas marcadas por “recusa ou encantamento em bloco” (BRAGA, 2002, p. 27 e 34).

Em última análise, não nos é possível distinguir, entre o modelo de TV aberta e o de TV sob demanda, hierarquias, regras fixas ou efeitos homogêneos na vida dos telespectadores, ou mesmo na sociedade como um todo. O que se pode reconhecer é, em primeiro lugar, a existência de uma transformação em curso na interação TV versus. telespectador; e, em segundo, que a TV, em qualquer de suas facetas, se apresenta na contemporaneidade como este lugar das tensões e negociações, da quebra de limites, e das misturas e hibridizações. Se, por um lado, a TV ajuda a reforçar os sistemas de dominação e as relações de poder, por outro também permite movimentos de resistência e apropriação de seus produtos.

Portanto, ao invés de uma leitura apressada, rasteira, determinista, maniqueísta, preconceituosa, redutora ou valorativa da televisão, apostamos na relevância de uma outra perspectiva mais cuidadosa, aprofundada, destituída o mais possível de *a priori* e, portanto, aberta aos movimentos quase imperceptíveis de escapes, ambiguidades, reconfigurações, contradições, imprevisibilidades e atualizações que atravessam os processos de produção e recepção televisivos.

## Referências

ADORNO, Theodor. Televisão, consciência e indústria cultural. COHN, Gabriel (Org). *Comunicação e indústria cultural*. 4 ed. São Paulo: Cia. Ed.Nacional, 1978a.

\_\_\_\_\_. A indústria cultural. COHN, Gabriel (Org). *Comunicação e indústria cultural* . 4 ed. São Paulo: Cia. ed. Nacional, 1978b.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

BRAGA, José Luiz. O sistema social crítico interpretativo. PRADO, José Luiz Aidar (Org). *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas*. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. 3 ed. São Paulo: Boitempo Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. Da pancadaria explícita à violência invisível. *O peixe morre pela boca*. São Paulo, Scritta, 1993.

CHARTIER, Roger. Leituras populares. *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, ALB, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MCLUHAN, Marshall. A televisão: o gigante tímido. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

STRINATI, Dominic. Cultura de massa e cultura popular. *Cultura popular: uma introdução*. 1 ed. São Paulo: Hedra, 1999.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Miraflores: Difel, 1999.

\_\_\_\_\_. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.



# Pesquisa metapórica como nova rota investigativa: a comunicação como afecção

VANESSA MATOS DOS SANTOS

#audiovisual #metodologia #afecção

## 1. Introdução

As imagens exercem verdadeiro fascínio sobre os homens desde os primórdios da humanidade. Além de proporcionarem uma espécie de registro dos fatos, possibilitam uma forma de expressão que extrapola a linguagem discursiva, escrita. Não por acaso, as pinturas rupestres permitem esta dupla leitura: por um lado, o registro dos fatos; por outro, uma forma de expressão artística. Esse fascínio potencializou-se quando as imagens deixaram de ser apenas estáticas e ganharam dinamicidade, som, textura, volume, espessura; elas se tornaram moventes, vivas e presentes. Os sentidos se aguçaram e o audiovisual tornou tais traços mais evidentes. Nesse sentido, pode-se mesmo afirmar que o audiovisual democratizou sensações (mais abstratas) que antes estavam restritas apenas àqueles cujos espíritos eram mais permeáveis às tais sensações.

Com o passar do tempo, o audiovisual foi se espraiando por meio de diversos dispositivos técnicos que, por sua vez, ensejaram novas linguagens, sentidos, modelos de negócio. Do cinema até os atuais vídeos produzidos e disseminados por meio de plataformas como Youtube ou Vimeo, os estudos relacionados ao audiovisual proliferaram, mas,

quase sempre, ou pelo menos na maior parte das vezes, como manuais que traziam receitas prontas sobre como um bom material poderia ser produzido, com suas possibilidades de montagem (e aqui não foge ao exemplo o clássico *O homem com a câmera*, de Vertov), planos, efeitos etc.

O olhar só foi deslocado para a questão das sensações despertadas pelo audiovisual quando a euforia técnica diminuiu. Aos poucos, o cinema (uma das expressões do audiovisual) consagrou-se como arte e, novamente, novos campos de estudo se abriram. O potencial dos filmes foi logo percebido pela escola (como expressão da educação institucionalizada e do consequente ensino-aprendizagem), não apenas pelo fascínio da novidade, mas, sobretudo, porque esses materiais representavam uma nova tecnologia no cotidiano das salas de aula. Não tardou para que o audiovisual começasse a ser utilizado em propostas voltadas para a instrução massiva de grandes contingentes populacionais. Babin e Kouloumdjian (1989) destacam, por exemplo, que o audiovisual imprimia um novo modo de compreender a realidade por meio de imagens em movimento e de sons e que, por sua vez, eram capazes de representar uma nova realidade, inaugurando uma nova linguagem que se caracterizava, segundo os autores, essencialmente por comunicar ideias por meio de sensações e emoções. A escrita acabava ficando relegada a um segundo plano, já que o audiovisual era capaz de cativar mais. Já existem diversos manuais de leitura crítica de audiovisuais, metodologias para uso desses recursos em sala de aula oriundas de diversos países (SANTOS, 2017). As tecnologias digitais potencializaram ainda mais o debate acerca dos recursos midiáticos (dentre eles os audiovisuais) em sala de aula. A evolução da didática mostrou que o simples uso não se configura um processo efetivo e/ou eficiente. Os audiovisuais deixaram de ser simples recursos imagéticos e sonoros para se tornarem, hoje, mecanismos de potencialização do protagonismo. Ao invés de buscar sempre algo pronto, torna-se mais enriquecedor construir algo de forma colaborativa (SARTORI, 2001; SCOLARI, 2013).

Num cenário permeado por dispositivos móveis que capturam som e imagens de forma simplificada e barateada, o contato das pessoas com os audiovisuais (e sua produção e disseminação) tem se tornado cada

vez mais democrático. Se esses dispositivos favorecem a produção de audiovisuais, o surgimento de redes sociais virtuais (como o Facebook, Instagram etc) tem favorecido e ampliado o protagonismo de pessoas comuns. Para se ter uma ideia de como a produção e a disseminação de conteúdos audiovisuais têm se tornado intensas, a cada minuto, 400 horas de conteúdo audiovisual são disponibilizadas na plataforma (YOUTUBE, 2019).

Esse contexto, que atropela a todos, fez com que os antigos manuais se tornassem praticamente obsoletos. Distantes de apresentarem complexos processos de iluminação ou planos, uma vista prévia dos audiovisuais que concentram os maiores índices de visualização na plataforma citada anteriormente revela que o maior desafio está justamente em “re-pensar” o fenômeno comunicativo despertado e proporcionado por esses materiais. Afinal, diante desse cenário, como pensar o audiovisual na contemporaneidade? Assumindo de antemão a multiplicidade de respostas possíveis a este questionamento, o presente capítulo detém-se a apresentar as contribuições do metáporo, desenvolvido no escopo da Nova Teoria da Comunicação (NTC) como uma nova rota no estudo dos audiovisuais.

## 2. Pensar em imagens

Para início de percurso, é importante que se destaque, no escopo deste capítulo, o que se compreende por audiovisual na contemporaneidade para que seja possível, na sequência, apresentar a articulação entre tal entendimento e o metáporo.

Para além da mera junção técnica entre som e imagem, assumimos que o audiovisual no mundo atual tem se colocado com o que Dubois (2014) designa *vídeo*. Aqui é importante ressaltar que a referência não é o cinema clássico ou tradicional. Ao contrário, o vídeo é o lugar de todas as flutuações e, justamente por isso, carrega consigo diversos problemas concernentes à sua identidade, conceituação, filiação etc. O vídeo é, para Dubois, um *estado*. Não se trata apenas de algo fixo. Pode sê-lo também, mas não apenas. Vídeo não é um objeto; trata-se de um estado, pois se apresenta de forma “[...] múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações” (DUBOIS, 2014,

p. 12-13). Isso significa que, em síntese, o vídeo é a expressão máxima do presente; aquilo que interpela e simultaneamente constitui o sujeito produtor e espectador.

Dito de outro modo, é o ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista). (DUBOIS, 2014, p. 72).

Vídeo, portanto, não é o devir e nem potência; ele é a vivência do agora, uma forma de pensamento. Desta maneira, por mais que se tente traduzir em linguagem verbal os sentidos de um vídeo, tal empreendimento jamais vai alcançar a totalidade do que apenas a linguagem videográfica é capaz de expressar. O *estado-vídeo*<sup>1</sup> é, em si, uma forma que pensa, que expressa, que se insere no presente, expressando-o e incorporando-o. Desta forma, o vídeo é também o não-visível, aquilo que não está exposto na tela, mas que se coloca ao espectador à medida que algo o convoca; múltiplo, ambíguo, heterogêneo, suspenso, movente. A assunção dos audiovisuais nesta perspectiva pressupõe pensar o movimento e focalizá-lo como algo vivo e não como objeto fixo, congelado.

### 3. A Nova Teoria da Comunicação

Comunicação é um conceito característico do século XX. Com essa afirmação, Peters (2012) identifica o que seria a ideia de comunicação ao longo da história. De acordo com o autor, a concepção clássica que invoca o termo como sinônimo de comunhão ou diálogo precisa ser revista por se relacionar mais a um ideal do que algo que se coloca na

---

1. Dubois (2004) destaca e referencia uma série de vídeos em sua obra e indica as características do vídeo em comparação ao cinema e à televisão. Dentre os vários pontos destacados pelo autor, está, por exemplo, a mixagem de imagens em detrimento das tradicionais edições de planos. Em função da limitação de espaço e, sobretudo, do objetivo principal deste texto, optou-se aqui por apenas sintetizar (ainda que de forma bastante incompleta) os pontos do pensamento do autor que dialogam com a Nova Teoria da Comunicação.

atualidade. Em sua busca pelas bases modernas do que se convencionou chamar de Comunicação, Peters (2012), assim como Marcondes Filho (2010), parte do princípio de que “O termo evoca uma utopia onde nada é mal compreendido, os corações estão abertos e a expressão é desinibida<sup>2</sup>”. Tal compreensão encontra-se enraizada no termo *communicare*, do latim, que, de fato, significa dividir, tornar comum, fazer parte. O termo é introduzido na língua inglesa nos séculos XIV e XV, e sua raiz passa a ser *mun* (que dará origem ao termo “comunidade”, por exemplo). *Munus* tem a ver, portanto, com eventos públicos ou exibições livres para todos. *Communicatio*, do latim, não significa, por conseguinte, uma partilha mútua, compartilhamento de ideias por símbolos ou qualquer outro sentido que invoque essa ideia.

Em sua origem, em realidade, na teoria retórica clássica, o termo designava um aspecto técnico, ou seja, um dispositivo por meio do qual um orador poderia assumir a voz hipotética do adversário ou público. Nesse aspecto, a concepção de diálogo entre sujeitos distintos era menos autêntica do que a simulação do diálogo por um único falante<sup>3</sup>. A ideia de *communicatio* como fazer parte, tornar comum, ainda assim se disseminou, provavelmente porque implica o princípio de fazer parte de um corpo social por meio da linguagem, por exemplo. Outras ideias também se disseminaram e se relacionam notadamente aos momentos históricos nos quais se desenvolveram. Não por acaso, a concepção de comunicação como transferência de algo, conexão, sinais, fica evidente a partir do invento do telégrafo, por exemplo. Enquanto os estudos se concentravam no âmbito das ciências exatas, estava claro que a chegada de um sinal tal como saiu da fonte representava sucesso comunicacional. Ocorre, no entanto, que não se pode falar em transferência ou ainda em adaptação de princípios ou conceitos. Seres humanos não são máquinas e, como tal, não respondem como elas. Compreender uma

---

2. Tradução livre do original: “The term evokes an utopia where nothing is misunderstood, hearts are open and expression is uninhibited” (PETERS, 2012, Loc 84. p. 2, kindle edition).

3. Tradução livre do original: “In classical rhetorical theory *communicatio* was also a technical term for a stylistic device in which an orator assumes the hypothetical voice of the adversary or audience; *communicatio* was less authentic dialogue than the simulation of dialogue by a single speaker (PETERS, 2012, Loc. 177)

situação de troca entre seres humanos pressupõe abertura e, até certo ponto, também um grau de intimidade.

Há uma fronteira que se coloca nesse ideal de compartilhamento que equivale justamente à interioridade de cada um. Não é possível, por exemplo, realizar uma fusão de consciências. Há um certo espaço de individualidade que se constitui justamente naquilo que o Ser possui de indecifrável. Não é possível, portanto, esquadrinhar, calcular nem mesmo realizar o que seria essa fusão de consciências (algo muito próximo do que Pierre Teilhard de Chardin denominou como noosfera).

Ainda assim, é possível encontrar estudos que buscam “prever” comportamentos por meio de estímulos quando hoje já se sabe que o homem é um Ser muito complexo, de modo que o que o estimula hoje pode não exercer o mesmo fascínio amanhã (SANTOS, 2017). Os critérios duros de pesquisa (principalmente no que se refere ao método) praticamente soterraram aquilo que a Comunicação tinha (e tem) de mais particular (o sentir, a percepção) em nome de um pseudocientificismo.

Bachelard (1996) desempenha vital importância nesse processo porque apresenta outro ponto de vista no que se refere ao conhecimento científico que parece libertar a Comunicação das amarras das ciências duras. Em relação à discussão sobre o método, para Bachelard (1996, p. 136), o “[...] espírito científico vive na estranha esperança de que o próprio método venha a fracassar totalmente. Porque um fracasso é facto novo, uma ideia nova”. A reprodução incessante do mesmo conduz a uma clareza forçada que impede a visualização do que de fato é o novo, o interessante, o surpreendente. Muitas vezes a pesquisa científica exhibe algo a que as lentes metodológicas não permitem dar relevo. O próprio Goethe chegou a afirmar, durante um congresso de Filosofia, que “Quem perseverar na sua pesquisa é levado, mais tarde ou mais cedo, a mudar de método” (BACHELARD, 1996, p. 136).

A Nova Teoria da Comunicação (NTC) surge como algo radicalmente novo, principalmente no que se refere aos procedimentos de investigação ensejados por ela que negam, veementemente, a aplicação de um método comunicacional. No escopo da NTC, comunicar não deve se confundir com sinalizar ou informar. Tudo o que existe (pedras,

seres humanos, animais etc.) emite sinais, ou seja, sinais são emitidos e recebidos cotidianamente, ainda que não se queira. Alguns sinais podem ocorrer de forma deliberada, enquanto outros podem se dar de forma não intencional. Entretanto, como bem destaca Marcondes Filho (2008, p. 5-26), a emissão de um sinal não pressupõe, necessariamente, a recepção. Uma ação não se liga à outra segundo uma relação de causa e efeito. Cabe a cada um decidir a quais sinais dará atenção. Quando ocorre o interesse por algo que está sendo dito, exibido, ouvido, então esse sinal se converte em informação, cujo objetivo maior é possibilitar ao ser mais e melhores condições de se adaptar, de agir e de estar no mundo. Trata-se de uma ação deliberada que implica uma escolha, ou seja, cada um vai em busca das informações de que necessita e as incorpora ao seu repertório numa ação de seleção consciente (MARCONDES FILHO, 2010).

A Comunicação, por seu turno, pressupõe mudança qualitativa de um estado para outro. Isso significa que algo precisa mudar no Ser para que se possa afirmar que ocorreu a comunicação. Comunicar é um fenômeno que, a despeito do que apregoa o senso comum, não acontece com tanta frequência, e tampouco pode ser reproduzido em laboratório. Por resgatar a importância do Outro (praticamente negligenciado nas teorias tradicionais e considerado mero receptor), a NTC parte do ponto de vista de criar sentido, de gerar mudança, ruptura. O único ser que é capaz de perceber isso é aquele que vivenciou o fenômeno comunicacional (MARCONDES FILHO, 2018). Comunicação, por essa ótica, é algo muito maior, livre de materialidade. Ela se estabelece, entre outros aspectos, na relação com o outro, no princípio da alteridade, e é por essa razão que o Outro recebe especial atenção por parte de Ciro Marcondes Filho, (2004; 2010), o pai da NTC.

Também Buber faz uma importante reflexão (resgatada por Marcondes Filho, 2010) a respeito do tu e do isso. A relação *eu-tu* é distinta da relação *eu-isso*. Enquanto a primeira pressupõe o encontro essencial do homem numa atitude de reciprocidade (posto que reconheço o tu), a segunda é calcada na atitude objetivante (o isso deve servir para ser investigado, transformado). Aqui não se fala necessariamente de pessoas, posto que o isso pode se transformar em tu, a depender

da atitude que o ser tem diante dos fatos, das pessoas (MARCONDES FILHO, 2010, p. 35).

A postura diz muito sobre o tipo de relação que se estabelece, visto que “tratar uma pessoa como objeto de estudo é vê-la como ‘isso’”. Transformar o isso em tu pressupõe uma nova atitude, um novo comportamento, em que o eu se torna permeável ao outro (*tu*), pois, como destaca Buber (2001, p. 56), “a alteridade essencial se instaura somente na relação EU-TU; no relacionamento EU-ISSO o outro não é encontrado como outro em sua alteridade”. Ao se basear na óptica de Lévinas, Marcondes Filho defende que o Outro, no fenômeno comunicacional, é tal como é em Lévinas: impenetrável, insondável, aquele que está fora de mim. Não necessariamente se está falando de uma pessoa, mas sim daquilo que o ser não é e, exatamente por isso, é aquilo que rompe o ego e possibilita ver além de si mesmo. A comunicação pressupõe, dessa forma, o reconhecimento do Outro, mas não apenas isso. É preciso romper a barreira que há em mim para acolher, hospedar o Outro que me choca (por ser tão diferente de mim) e que pode até mesmo me agredir dada a sua estranheza. É preciso abrir-se. Essa abertura, no entanto, não acontece sempre numa situação dialógica (como queria Buber); ela pode ocorrer pelo atrito, pelo radicalmente oposto, pela formação de ranhuras e fissuras na alma. Seguindo esta linha de raciocínio, Ciro Marcondes Filho (2018; 2019) defende que a Comunicação só pode ser sentida, observada. Não se trata de algo previsível e nem mesmo quantificável. Trata-se de algo da ordem do sensível, da afecção.

### 3.1 Comunicação como afecção

É salutar destacar as contribuições de Spinoza, umas das bases da epistemologia empreendida por Marcondes Filho, para compreender o que vem a ser a concepção de comunicação como afecção. Spinoza compreendia que, diferentemente do que postulava a tradição, não existe superioridade da alma em relação ao corpo.

Para ele, ambos são parte (expressões) de uma mesma substância. Lê-se, na proposição XXI de sua principal obra, *Ética* (p. 30): “a Mente e o Corpo são um só Indivíduo, que é concebido ora pelo atributo Pensamento, ora pelo atributo Extensão. Donde a ideia da Mente e a

própria Mente são uma só coisa que é concebida por um mesmo atributo, o Pensamento”. Nessa perspectiva, Spinoza entende que o atributo Pensamento está voltado para as questões da mente, enquanto o atributo Extensão está ligado à materialidade física. No entanto, sublinhe-se, não há uma real separação entre esses atributos. Spinoza os entende como atributos ou instâncias de uma mesma coisa, mas não apregoa a separação entre tais aspectos. A base de sua filosofia é o afeto, mas é praticamente inviável discutir esse vocábulo sem passar pela concepção de ideia. Para ele, o sentido de ideia é simples: trata-se de um “[...] modo de pensamento que representa alguma coisa. Um modo de pensamento representativo” (DELEUZE, 2009, p. 20).

*Affectus*, por sua vez, refere-se a um modo de pensamento que não representa nada, ou seja, “todo modo de pensamento não representativo será denominado afeto” (DELEUZE, 2009, p. 21). Como exemplo, Deleuze cita o fato de uma pessoa querer algo; esse algo (objeto, coisa) implica uma representação e, portanto, uma ideia. O fato de querer esse algo, entretanto, não implica uma representação. Trata-se, por conseguinte, de um afeto. Tais definições são, contudo, apenas nominais. Do ponto de vista de uma definição real, Spinoza entende que todos os seres são autômatos espirituais e, como tal, as ideias perpassam os seres a todo o momento (elas sucedem-nos, desdobram-se sobre eles). Dessa forma, nessa “sucessão de ideias, nossa potência de agir ou nossa força de existir é aumentada ou diminuída de uma maneira contínua (...) e isto é o que nós chamamos afeto, o que nós chamamos existir” (DELEUZE, 2009, p. 28-29).

O *affectus* é, então, a variação (resultante das ideias) da força de existir de alguém. Spinoza trabalha com a ideia de dois afetos fundamentais (polos): a alegria e a tristeza. Quando a potência de agir aumenta, o ser experimenta um *affectus* de alegria. O contrário faz com que o ser experimente um *affectus* de tristeza. A afecção (*affectio*), por sua vez, é a situação ou estado de um corpo enquanto sofre uma ação proveniente de outro corpo. Aqui, o importante é destacar a palavra “enquanto”. A afecção se dá no durante, no atrito dos corpos, no contato.

A mistura entre os corpos é também denominada por Spinoza como afecção. Normalmente, a afecção indicará a natureza do corpo afetado

muito mais que a natureza do corpo afectante. Nesse sentido, Marcondes Filho (2019, p. 22) destaca que há, nas concepções de Spinoza, um ponto crucial que precede a Nova Teoria da Comunicação, qual seja: “[...] essas afecções, quando absorvidas, passam a fazer parte de nós”.

As afecções atuam no sentido de aumentar ou diminuir a potência do corpo; o que provoca o aumento seria a ação, enquanto a diminuição seria obra da paixão. Associada à ação, estaria a alegria, enquanto associada à paixão estaria a tristeza. Mas há ainda um terceiro componente das afecções: o desejo. Com as demais, ele compõe as três formas de afecção. O que acontece com o desejo? Diz Espinosa que a alma realiza um esforço quando busca algo e a esse esforço ele dá o nome de vontade. Se essa vontade relacionar-se também com o corpo, ela se torna, então, apetite. O desejo, no caso, se daria quando se tem consciência desse mesmo apetite (MARCONDES FILHO, 2019, p. 23).

A Comunicação pode, então, ser uma afecção, e esta, por sua vez, implica desejo. Se é assim, então a Comunicação deve também despertar o desejo. Explica Spinoza, no terceiro livro da *Ética*, que “O desejo – *cupiditas* – é a própria essência do homem enquanto concebida como determinada a fazer algo por uma afecção nela encontrada [...]” (SPINOZA, *Ética*, III, p. 190). Ainda no terceiro livro, Spinoza destaca que não existem causas finais. Ao contrário, somos passivos e ativos de corpo e alma o tempo todo. Seria improfícuo buscar esse tema com base em métodos pré-estabelecidos. Com base no *Princípio da Razão Durante* que, diferentemente de uma visão polarizada entre objetividade e subjetividade, emissão e recepção, significação e sentido, valoriza o “entre” (MARCONDES FILHO, 2008), essa nova visão de pesquisa implica em assumir que a comunicação se processa no durante, no momento de sua ocorrência, buscando atingir o sensível, o único, o irreprodutível de cada experiência, um Acontecimento.

### 3.2 Metáporo ou o quase-método

No escopo da NTC, o metáporo – ou o quase-método – é o procedimento investigativo que permite ao pesquisador observar o vivo no auge de sua vivência, *enquanto* ocorre. O pesquisador não “congela” o objeto para investigá-lo. Ao contrário, persegue o movimento vivo do

objeto e realiza observações desses acontecimentos, que são únicos e irreproduzíveis.

Diferentemente da pesquisa clássica ou tradicional, a pesquisa que assume a comunicação como um Acontecimento pressupõe a necessidade de “re-escrever” os caminhos e de revisitar os temas em função do novo contexto, mas, sobretudo, em função do momento. Assim, a ideia de métodos pré-estabelecidos e constantemente aplicados, facilmente reproduzíveis, não cabe na perspectiva da Nova Teoria da Comunicação. O “vivo” está justamente na ausência de um método fixo, definitivo, fechado, asséptico.

O método serviria para captar aquilo que os sentidos falseiam, ou seja, aquilo que é captado pelo sentido deve ser constantemente submetido à prova. De forma diametralmente oposta e assumindo a epistemologia metapórica (posto que o metáporo opera pelos poros, um espaço, uma passagem que permite visualizar o Acontecimento comunicacional que, por sua vez, deixa-se ver), a Nova Teoria da Comunicação está assentada na perspectiva de que o pesquisador se torna a rede. Ele deixa de ser o sujeito que lança a rede e apenas observa para se tornar a própria rede. É importante destacar que o pesquisador que assume a Nova Teoria sente o que se passa ao seu redor e se coloca na cena do Acontecimento. Existe, na Nova Teoria, a valorização do sentir e do percebido. Se, por um lado, a aceção do metáporo possibilita pesquisas antes impossíveis sem essa visão, por outro, também impõe desafios a um objeto que não é controlado. O metáporo impõe a necessidade de acompanhar o movimento, o que nem sempre é confortável para pesquisadores que, por mais que se esforcem, ainda carregam a herança de uma ciência calcada em métodos rígidos. Trata-se, portanto, de uma rebeldia acadêmica necessária: libertar-se das amarras e perceber-se no mundo.

O pesquisador não visa apreender, capturar ou dissecar algo. Ele busca vivenciar e sentir o fenômeno, buscando formas para transmitir o clima, a pulsação, a vibração experimentados. E de que forma o pesquisador consegue identificar que o fenômeno ocorreu ou está ocorrendo? É preciso estar aberto para a apreensão instantânea do fenômeno. Essa necessidade repõe a importância da intuição intelectual, ou seja, “fatos que antecedem e que sucedem a intuição sensível” (MARCONDES

FILHO, 2010, p. 254). A intuição sensível é, portanto, o marco prioritário na identificação do Acontecimento, da ruptura.

A intuição intelectual, por sua vez, pode ocorrer antes ou após a intuição sensível, de acordo com o objeto em questão. Esse movimento vai depender da temporalidade metapórica, definida por Marcondes Filho (2010, p. 254) como “uma temporalidade estendida marcada pelos picos de êxtase”. Esses picos correspondem à intuição sensível e ao momento da virada, da ocorrência do fenômeno que justifica a afirmação de ocorrência da comunicação genuína, capaz de possibilitar a ruptura e a marca de algo que atravessa o Sujeito, que rompe, que violenta, que choca. Essa virada, a transformação que choca e violenta, pode acontecer nos primeiros instantes da relação, como no caso de uma emoção forte ou mesmo no cinema, e os efeitos serão sentidos em momentos posteriores. Nesse caso, a intuição intelectual se processa no depois, de modo que algo permanece ressoando no Sujeito, transformando-o após a exibição de uma obra cinematográfica, por exemplo. Mas, em situações educacionais, o sentido pode ser diferente: o pico intuitivo pode ocorrer após uma longa explicação do professor, por exemplo. Os audiovisuais, por exemplo, têm o potencial de possibilitar picos de êxtase tanto no início (como obra cinematográfica) quanto no final (como processo educativo) da relação.

#### **4. Perscrutar o fenômeno, viver a experiência**

Partindo da compreensão de que audiovisual (ou vídeo, para Dubois) é uma forma que pensa, algo em processo e, portanto, inacabado e que permanece em movimento, fica claro compreender que não é possível, diante de sua própria natureza, “congelá-lo” ou ainda fragmentá-lo para iniciar uma pesquisa. Mais que identificar aspectos quali ou quanti, é interesse do metáporo captar o fenômeno comunicacional por meio dos sentidos e identificar em que (ou quais) medidas isso afeta o ser que se colocar diante de um audiovisual (quer seja para produzi-lo, quer seja para apenas espectá-lo). Mas como operacionalizar o procedimento metáporico? De acordo com Dantas (2012), é preciso considerar:

1. Condições de possibilidades, ou seja, a decisão de como o observador vai se portar diante da pesquisa, pois é necessária uma preparação diante do objeto a ser observado, já que é algo que está em movimento contínuo.
2. Observações para se definir como irá se trabalhar com o fenômeno, ou seja, a maneira como o pesquisador irá operar com certos elementos durante o seu processo observacional.
3. Constatações necessárias à definição da própria pesquisa em torno do fenômeno ou objeto observado. (DANTAS, 2012, p. 14-15).

Se por um lado o procedimento metáporico permita ao pesquisador experienciar o fenômeno, por outro lado implica também em desafio e, até certo ponto, também desconforto. A tradição de pesquisa científica há muito nega apenas aquilo que é proveniente dos sentidos e que não se coloca como algo que pode ser reproduzido. Grossman (2016) destaca que o deslocamento de sentido – com vistas a valorizar aquilo que é sentido, mas nem sempre passível de ser cartesianamente registrado – se deu em direção a:

[...] expandir o campo das nossas percepções e afetos, de inventar um espaço transindividual (artista e espectador, autor e leitor) que nos abra a um outro corpo de sensação, nem o meu, nem o outro, a provar, a viver, a pensar – um corpo onde nossas subjetividades – onde um tempo – se desfaçam e se recomponham, diferentes. Os corpos de escrita que eles experimentam dominam a força das pulsões segundo uma outra lógica que não essa da abrupta oposição binária de masculino e feminino. Eles reinventam corpos estranhos, decompostos e fluidos, configurações relutantes ao nosso pensamento ordinário [...]. (GROSSMAN, 2016, p. 16).

A NTC busca valorizar justamente o irreproduzível e registrar – com toda a força da potência alcançada pelo pesquisador – a experiência da vivência. Se é assim, o próprio Marcondes Filho (2019, p. 67), recorrendo à Grossman, questiona: “como sensibilizar esse outro, como afetá-lo, como projetar nele sensações”?

Não há receitas prontas. Ao pesquisador, que rasga uma passagem, busca um poro, uma passagem, para visualizar o Acontecimento comunicacional, há apenas e tão somente a necessidade de buscar registrar

o fenômeno. A forma redacional é ainda a mais utilizada, mas não é a única. É possível sim buscar formas outras para sublevar como se experienciou algo. Para isso, é preciso que o investigador realize, antes, a suspensão de seus pré-julgamentos e preconceitos. Os audiovisuais tocam os sujeitos e são capazes de despertar os desejos mais recônditos de um ser porque nada lhes é impossível, descabido ou mesmo passivo de julgamento: é um mundo em que tudo é possível e lícito. Isso significa que os audiovisuais se colocam como locais de realização dos sonhos, do devaneio, da liberdade.

Registrar o movimento metaporicamente pressupõe rasgar uma passagem, expandir os poros sem medo, perscrutar o fenômeno e efetivamente viver a experiência da pesquisa. O registro (redacional, artístico etc) deve perseguir o objetivo de possibilitar ao Outro uma aproximação do objeto a ponto de desejar ele também viver algo parecido. A pesquisa não deve, portanto, afastar o sujeito do fenômeno e sim buscar abrir brechas que permitam novos e surpreendentes olhares. Isso quer dizer que esta nova rota não pressupõe a necessidade de compartimentalização e sequer o seguimento de um método fixo. Aliás, o pesquisador se baliza justamente pelo não seguir métodos fixos.

Alguns talvez levantem questionamentos acerca do rigor científico. Aquilo que se faz sem seguir um método fixo deixa de ter rigor científico? A busca pelo rigor – considerando as diversas áreas – pode levar ao que Aristóteles classifica como Senso de Mal-Estar ou ainda como “Síndrome da Náusea do Rigor Científico” (BOFF, 2015, p. 1567). Vejamos:

(O mal-estar que alguns sentem em relação ao rigor provém) seja de sua incapacidade de compreender os nexos do raciocínio, seja de sua aversão pelas sutilezas. O rigor efetivamente tem algo que pode parecer *sutilidade* (*micrología*). Por isso, alguns o consideram qualquer coisa de mesquinho (*anelêtheron*), e não só nos discursos, mas também nos negócios. (Met. II, 3, 995, a 9-12, grifos nossos).

Assumir o sutil, a minúcia, pressupõe, por sua vez, uma outra forma de pensar, de sentir e de se relacionar com a pesquisa. Perseguir a minúcia não deve constranger o espírito. Ao contrário, deve buscar dilatá-lo rumo a experiências nunca antes vivenciadas.

Recorrendo a Aristóteles, Boff (2015, p. 1565) assevera que o axioma mais elementar da epistemologia diz respeito à importância de “antes de adentrar um estudo ou um debate, examinar, o quanto possível, a natureza da questão em pauta, para ver, em seguida, que tipo de rigor argumentativo ele pode exigir em tal questão”. Importa, portanto, que o discernimento epistemológico seja originado a partir das especificidades do que se vai estudar.

Nas palavras de Aristóteles: “É próprio do homem educado (*pepaideuménou*) exigir em cada matéria (*génos*) tanto rigor (*akribés*) quanto comporta a natureza daquela matéria” (Ét. Nic. I, 3, 1094 b 24-25). Ignorar a premissa primeira de qualquer investigação científica constitui-se, para Aristóteles, em *apaideusia* (Ét. a Eudemo I, 1, 1217 a 6-8). O termo designa uma pessoa a quem falta educação de ordem epistemológica e, de certa forma, também formação intelectual básica (BOFF, 2015). É igualmente indicativo de *apaideusia* buscar conceber que uma luva deve caber em toda e qualquer mão. Nem tudo pode ser demonstrado. É preciso visualizar e, sobretudo, respeitar a natureza do estudo. Isto posto, fica claro que as referências de rigor que norteiam as diferentes áreas do saber são de naturezas distintas. Se não o fossem, estariam, pois, na mesma área.

]Enxergar o óbvio é já um lugar comum que pouco ou nada contribui para o progresso do conhecimento sobre o mundo e sobre nós mesmos. Ainda que seja um clichê, destacamos a impossibilidade de alcançar o novo se partimos sempre dos mesmos lugares e percorremos sempre os mesmos caminhos. Esses últimos, para nós, podem ser expressos pelos métodos rígidos.

## 5. Considerações Finais

No caso da Comunicação entendida como Acontecimento, presuponemos o movimento, o vivo, o fluxo. É impossível que as sutilezas do *Acontecimento Comunicacional* sejam captadas por métodos que as cristalizam. Interessa-nos aquilo que se passa enquanto se passa. Além de oferecer estudo acerca da valorização dos audiovisuais, este tipo de pesquisa nos liberta da visão há muito viciante de que só existe uma

forma “correta” de assisti-los (aquela apregoada pelos críticos e especialistas).

Este tipo de investigação tem como fundo a democratização do ver/assistir/contemplar um audiovisual sem culpa por não ver aquilo que todos achavam que deveria ser visto. É a derrubada do (bom) gosto. Em *Crítica muda e cega* (conto constituinte da obra *Mitologias*), Roland Barthes (2001, p. 28) afirma: “a cultura é permitida com a condição de proclamar periodicamente a vaidade dos seus fins e os limites do seu poder”. Não importa o que dizem os críticos ou manuais; importa apenas aquilo que toca, aquilo move.

Ademais, o movimento de libertação não cessa aqui. Estudar os audiovisuais por meio da Nova Teoria da Comunicação pressupõe a valorização da Ciência que é feita no Brasil. Adotar a Nova Teoria da Comunicação não significa esquecer tudo o que já foi construído até aqui, mas vislumbrar novas possibilidades, abrir uma rota possível para o estudo dos audiovisuais. Este é talvez o maior exercício de liberdade proposto (e executado) aqui: a desvinculação do colonialismo acadêmico – aquele que aprisiona nos tradicionalismos e que não responde às ansiedades e necessidades, mas que se consagrou em virtude de uma autoridade arcaica há muito instituída nas Universidades.

Diante disso, a rebeldia é necessária para se encontrar no meio disso tudo e ser feliz. O respeito a uma nova visão é também uma luta. Existem espaços claramente definidos e delimitados, mas tenho esperanças. Tenho esperanças de que, diferente de Núñez<sup>4</sup>, do conto de Herbert George Wells, denominado *Em terra de cegos*, os adeptos de novas formas de ver a Ciência não precisarão fugir para manter a visão.

---

4. Escrito em 1904, *The country of the blinds* (traduzido como: Em Terra de Cego) é um conto que retrata a chegada de um homem vidente a um local habitado unicamente por cegos há várias gerações. Sua habilidade (a visão) logo a passa a ser encarada pelos demais como aquilo que dificulta sua vivência em grupo, resultando, ao final do conto, na fuga do vidente para que pudesse manter sua faculdade de ver. Este conto contradiz o dito popular de que “Em terra de cego, quem tem olho é rei”. Em verdade, Wells mostra o quanto temos dificuldade de aceitar o diferente e conviver com ele. A intolerância chega ao limite máximo quando, no conto, propõe-se que Núñez abra mão de sua visão para se adaptar à vida naquela sociedade.

## Referências

BABIN, Pierre; KOULOUMDJIAN, Marie-France. *Os novos modos de compreender*. Trad. Maria Cecília Marques. São Paulo: Paulinas, 1989.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buorgermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DANTAS, Elenildes. Metáporo e o conceito de comunicação como Acontecimento. *Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Ouro Preto: Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2012.

BOFF, Clodovis. O rigor científico: princípios elementares extraídos de Aristóteles no interesse da teologia. *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 13, nº 39, p. 1559-1579, 2015.

BORGES, Jorge Luís. Do Rigor em Ciência. *Obras completas II (1952-1972)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Seleção e introdução: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso. Trad.: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso. EdUECE: Fortaleza (CE), 2009.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Editora Cosac Naify, 2014.

GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis, para além da diferença dos sexos*. Coleção pequena biblioteca de ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A comunicação do sensível: acolher, vivenciar, fazer sentir / Ciro Marcondes Filho* – São Paulo: ECA/USP, 2019. Versão do autor: 2018.

\_\_\_\_\_. *Princípio da razão durante*, vol. III, tomo 5, O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_. Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. XXV - *Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Goiás, 7 a 10 jun. 2016. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomautor\\_3350.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomautor_3350.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. *O escavador de silêncios: formas de construir e de desconstruir sentidos na comunicação – Nova teoria da comunicação II*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Para entender a comunicação: contatos antecipados com a Nova Teoria*. São Paulo: Paulus, 2008.

PETERS, John Durham. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. University of Chicago Press, 2012 (Kindle Edition).

SANTOS, Vanessa Matos dos. *Em busca do sensível: repensar os audiovisuais em uma proposta metapórica*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo - SP, 2017.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru: EDUSC, 2001.

SCOLARI, Carlos. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. 2013.

SPINOZA [ESPINOSA], Baruch de. *Obra Completa IV: Ética e Compêndio de gramática da língua hebraica*. Org. J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano; tradução J. Guinsburg, Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

III

#streaming



## CAPÍTULO 10

# “Seriemanía” no país da “novelomanía”? Um mapeamento do circuito cultural da teleficção brasileira contemporânea<sup>1</sup>

LUCAS MARTINS NÉIA

#streaming #teleficção #mapeamento

### 1. Introdução

O presente capítulo se lança a um estudo exploratório referente ao circuito da cultura – consumo, produção, regulação, representação e identidade (HALL, 2016) – da ficção televisiva brasileira contemporânea. Aludimos, já no título, à ideia de *mapeamento* por duas razões: pela perspectiva rizomática denotada por ela, ideal para o diagnóstico de fenômenos multidimensionais em suas relações com os sujeitos e as tramas sociais, culturais, políticas e econômicas; e porque nos valemos de uma abordagem mais livre na investigação de um território marcado pela dinamicidade e diversificação de seus atores e competências. Aqui, portanto, aventuramo-nos na elaboração de um “primeiro mapa”, objetivando melhorá-lo futuramente conforme avançarmos em nossas explorações.

---

1. Uma versão preliminar deste trabalho se encontra publicada nos anais do GP Ficção Seriada do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), o evento foi realizado de maneira remota entre 4 e 9 de outubro de 2021.

O vocabulário conceitual desta análise se baseia mormente na *teoria barberiana da comunicação*. Segundo Lopes (2018), o pensamento de Jesús Martín-Barbero não se limita a uma teoria da recepção ou a uma teoria das mediações, mas constitui uma teoria da comunicação específica, detentora de uma epistemologia, metodologia e conceitos próprios. Com um vigoroso aporte voltado à compreensão das inter-relações entre as dinâmicas comunicacionais, o âmbito cultural e a esfera política, as reflexões de Martín-Barbero nos fornecem chaves analíticas propícias à identificação de agentes, operações e estratégias que despontam em meio aos rearranjos tecno-sociais observados no atual panorama audiovisual – sintomas e também disparadores do *sensorium* contemporâneo.

Interessa-nos compreender como a proliferação de telas e de plataformas digitais tem complexificado as imbricações entre *matrizes culturais* e *formatos industriais*, além dos trajetos entre as *lógicas de produção* e *as competências de recepção* (MARTÍN-BARBERO, 2003) do ambiente teleficcional brasileiro. Para isso, necessitamos recorrer a uma reflexão acerca dos sentidos da técnica e das figuras do sensível (PEREIRA, 2020), isto é, direcionada às conexões entre *tecnicidades* e *sensorialidades*. Enquanto estas dizem respeito aos distintos regimes de sensibilidade coexistentes em uma sociedade, aquelas são “menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 18). Sob tais aspectos, a TV emerge como uma tecnologia que afeta e, ao mesmo tempo, é afetada pela estética e pela ética social e que, nos termos de Jost (2019), atualmente estende seus domínios à esfera digital.

Propomo-nos, então, a pensar nas correlações entre a “cultura das séries” que Silva (2014) identifica na contemporaneidade – ou seja, a formação de um repertório em torno dessas ficções que, por meio de fatores como a sofisticação das formas dramáticas, o atual contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual, converge para uma espécie de telefilia transnacional – e a “cultura de telenovela” (LOPES; LEMOS; CASTRO, 2018) característica de nosso país. Partimos de uma contextualização mais ampla, observando longitudinalmente o diálogo entre os modelos teledramatúrgicos paradigmá-

ticos do Brasil e dos Estados Unidos, para adentrarmos posteriormente nos novos trajetos de produção e distribuição dos conteúdos televisivos.

## 2. Preâmbulo: caminhos da ficção seriada na última década

Nos últimos dez anos, a aceleração do desenvolvimento tecnológico fez com que o ecossistema midiático brasileiro observasse sensíveis reconfigurações entre seus atores e redes. A TV aberta, principal agente da cena audiovisual nacional, passou a buscar com ainda mais intensidade novas experiências de linguagem no universo digital e nas narrativas de sucesso provenientes de outros meios (MENDES; AMARAL, 2016). No final da década de 2000 e início da década de 2010, as emissoras viam as plataformas de *streaming* e vídeo sob demanda (VoD, na sigla em inglês) já existentes – e as mídias digitais como um todo – com certa desconfiança, encarando-as muitas vezes como “concorrentes” diretas da televisão. Com o passar dos anos, porém, a adesão do público a estratégias de transmídiação começou a chamar atenção dos produtores televisivos, que então se dispuseram a investir de modo mais contundente nesse diálogo com o propósito de engajar e atrair o público da internet para a TV (LEMOS; NÉIA; SANTOS, 2019).

Essas questões se refletem nas transformações identificadas nos gêneros e modos de produção audiovisuais. Observam-se, no interior de formatos tradicionais da indústria do entretenimento, mudanças caracterizadas pela hibridização de formas e conteúdos (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016) e, não raro, pela ruptura de um estatuto pragmático, por meio do qual os espectadores costumam reconhecer tanto os gêneros fílmicos e televisivos de modo geral (SCOTT, 2021) como suas estratégias discursivas (MUNGIOLI, 2012). Tais “inovações” têm sido objeto de diversos estudiosos, como Mittell (2015), que se atenta tanto para os progressos formais do modelo narrativo da televisão (pensando-os, obviamente, a partir da cena audiovisual estadunidense) quanto para as transformações de normas estabelecidas por meio de uma prática criativa.

Os pesquisadores costumam apontar consensualmente *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) como marco inicial de uma nova “era de ouro” (MARTIN, 2014) ou “onda” (NBCUNIVERSAL

BRASIL, 2021) das teleficções dos EUA. Desde então, as séries norte-americanas apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada, quando não da série como um todo. Neste contexto, Mittell (2015) detecta a emergência de uma televisão complexa, na qual há, inclusive, a operação de um *modo melodramático*<sup>2</sup> – isto é, o melodrama passa a ser entendido como uma faceta comumente difundida nas narrativas televisivas, e não exclusiva das soap operas ou de qualquer outra categoria. Assim, este gênero, antes visto com ressalvas pelos produtores de TV do Norte global, tem o seu sentido expandido, integrando de maneira ainda mais evidente séries e outros formatos que trazem à tona possibilidades mais fluidas de identificação e reconhecimento junto àquele público.

Paralelamente a esse processo de “telenovelização” das séries nos Estados Unidos, o Brasil observará uma tendência de “serialização” de suas telenovelas (LOPES *et al.*, 2020), narrativas historicamente marcadas pela *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre o melodrama e noções de brasilidade (NÉIA, 2021) e que, por conta disso, se converteram em um elemento central da cultura e da identidade do país (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2009). A partir dos anos 2000, com a popularização de teleficções estadunidenses potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes (BUXTON, 2010) – a TV a cabo e os DVDs e *Blu-rays* em um primeiro momento e as plataformas de streaming posteriormente –, diversas telenovelas brasileiras investiram, de modo mais acentuado<sup>3</sup>, em plots e arcos mais curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens à ação (LOPES *et al.*, 2016). Podemos citar como exemplos *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003), *Kubanacan* (Globo, 2003), *Senhora do Destino* (Globo, 2004),

---

2. Mittell (2015) dialoga aqui com as acepções de Gledhill (1987, 2000), que toma da sociolinguística a noção de *modalidade* – a capacidade de se conferir estruturalidade a determinados fenômenos culturais com o objetivo de compreender o conjunto de regras que os envolvem – para investigar o melodrama como: (1) um tipo de ficção ou teatro; (2) um gênero audiovisual específico; e (3) uma maneira de ver o mundo profundamente arraigada à cultura popular.

3. Anteriormente à conjuntura aqui abarcada, afinal, tramas como *Roque Santeiro* (Globo, 1985), *Vale Tudo* (Globo, 1988) e *Tieta* (Globo, 1989) já haviam sido hábeis na mescla entre a estrutura seriada folhetinesca e arcos mais concisos envolvendo suas personagens.

*Paraíso Tropical* (Globo, 2007), *Caras e Bocas* (Globo, 2009) e *Poder Paralelo* (Record, 2009).

No início da década seguinte, observaríamos um curioso paradoxo. Em 2010, a imprensa registrava certa “dificuldade” de determinada parcela de telespectadores em acompanhar a “velocidade” da narrativa de *Passione*, exibida pela Globo na faixa horária das 20h. O trecho a seguir explicita – não sem uma dose de desdém relativa a essas fatias do público – como a tensão entre o que Martín-Barbero (2003) chama de tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e de tempo do ciclo (a retomada de entrecchos e personagens que apareceram ao longo da trama) se dava em meio à arena de produção, circulação e recepção de sentidos engendrada por aquela telenovela:

As novelas ficaram mais velozes e movimentadas ao longo das décadas. [...] Em *Passione*, Silvio de Abreu, o autor, apostou que se poderia acelerar a ação ainda mais. Esbarrou, contudo, no que parece ser um limite intransponível: infelizmente, é preciso um tanto de “encheção de linguiça” para que certos estratos da audiência (aqueles menos escolarizados, ou que sintonizam a novela de forma errática) não fiquem boiando. (MARTHE, 2010, p. 134)

Dois anos depois, *Avenida Brasil* se converteria em fenômeno midiático por alçar a chamada “nova classe C” à condição de protagonista e se valer, justamente, de diversas reviravoltas, *plots* mais ágeis – que duravam de uma semana a um mês – e fortes ganchos dramáticos (LOPES et al., 2013). Além das questões narrativas, Hamburger e Gozzi (2019) destacam que a telenovela de João Emanuel Carneiro partilhava de características cinemáticas encontradas em séries estadunidenses recentes – traços estruturantes daquilo que Butler (2010<sup>4</sup> *apud* HAMBURGER; GOZZI, 2019) identifica como interpretações formais da linguagem televisiva contemporânea. A trama extrapolou a arena vislumbrada inicialmente pela Globo, inserindo-se em uma tendência de “nação para uma audiência transnacional” e provocando até mesmo o interesse de países do Norte global por títulos e formas audiovisuais “*coming from the South*” (HAMBURGER; GOZZI, 2019).

---

4. BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York; London: Routledge, 2010.

Em 2011, contudo, *O Astro* já apresentava de modo patente e sistematizado traços de serialidade que caracterizariam *Avenida Brasil* no ano seguinte. *Remake* da trama homônima de Janete Clair apresentada entre 1977 e 1978, a obra inaugurava o horário das 23h da Globo para telenovelas, em uma espécie de retomada do antigo horário das 22h (LIMA; NÉIA, 2015). Quando da implementação da nova faixa, porém, ainda havia dúvidas por parte da esfera produtora quanto ao formato das produções ali alocadas, que só passaram a ser chamadas de “novelas” pela emissora a partir de *Saramandaia* (2013), numa prática que se entendeu à segunda versão de *O Rebu* (2014) e às originais *Verdades Secretas* (2015) e *Liberdade, Liberdade* (2016).

As últimas obras produzidas pela Globo para as 23h, *Os Dias Eram Assim* (2017) e *Onde Nascem os Fortes* (2018), foram classificadas, todavia, como *superséries* – ficções televisivas “maiores que uma série e menores que uma telenovela”, caracterizadas pela mescla entre arcos dramáticos de capítulos e episódios e pela abordagem de temas adultos (ao contrário do estilo que, na América Latina hispânica, se convencionou a chamar de “novelas rosas”), trabalhados com vistas à atração das parcelas masculina e juvenil da audiência (LIMA; NÉIA, 2018). Evidencia-se, desta forma, que a adoção de tal nomenclatura levou em conta fatores mercadológicos verificados com maior incidência no panorama midiático internacional, ainda mais se considerarmos que títulos como *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968) e *Irmãos Coragem* (Globo, 1970) já mobilizavam os segmentos de público almejados pelas *superséries* – justamente aqueles que, na atualidade, tendem a preferir a televisão pelo ambiente digital com maior facilidade.

Vale a pena iluminarmos, ainda, o contexto de produção e exibição da trama de João Emanuel Carneiro subsequente a *Avenida Brasil* na faixa horária das 21h da Globo: em *A Regra do Jogo* (2015), o autor optou por radicalizar algumas das experiências vistas em sua ficção anterior. “A Regra do Jogo [...] trouxe uma tensão explícita entre capítulo e episódio: cada capítulo foi numerado e recebeu um título que aludia aos acontecimentos do dia, ligados ao núcleo central” (LOPES et al., 2016, p. 173). Desta vez, no entanto, o sucesso tardou a chegar: a ficção, assim como diversas edições do *Jornal Nacional* (Globo, 1969-presente), sofreu sucessivas derrotas para *Os Dez Mandamentos* (2015), dramatização da saga bíblica de Moisés escrita por Vivian de Oliveira e produzida pela

Record<sup>5</sup>. Assim, a telenovela “seriada” da Globo, repleta de elementos que procuravam revigorar o formato para além de equações narrativas mais tradicionais, teve sua primeira metade obliterada pelo épico religioso da emissora concorrente, só recuperando parte da audiência perdida no horário em sua reta final.

### 3. Diversificação narrativa e novas rotas de oferta no cenário teleficcional brasileiro

Conforme monitoramento anual realizado pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel) no Brasil, o número de séries nacionais e inéditas exibidas pela TV aberta vem ultrapassando o de telenovelas desde 2017. Os canais pagos, por sua vez, viram a produção e exibição de conteúdo brasileiro (majoritariamente séries) crescer consideravelmente desde a implementação, em 2011, da Lei nº 12.485 – a chamada Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), ou simplesmente Lei da TV Paga. Deve-se a essa lei a consolidação de um modelo de negócios no qual se destaca a atuação de produtoras independentes (LEMOS, 2015), que também têm se aliado às emissoras abertas e às plataformas de vídeo sob demanda na produção de conteúdo nacional.

O Brasil possui cerca de 88 plataformas de vídeo *over-the-top*<sup>6</sup> (OTTs) (BB BUSINESS BUREAU, 2021); dentre elas, segundo levantamento realizado pelo guia JustWatch entre abril e junho de 2021, a mais popular é a Netflix, com 31% do mercado, seguida por Prime Video (com 24%), Disney+ (12%), Globoplay (8%), HBO Go<sup>7</sup> (7%) e Telecine Play<sup>8</sup> (6%)

---

5. Vinculada à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) desde que foi adquirida, em 1989, por Edir Macedo, a Record passou a investir continuamente em narrativas religiosas a partir de 2010, quando estreou a minissérie *A História de Ester*. Em 2015, a estação resolveu estender esse estilo aos seus títulos de longa serialidade, alocando-os às 20h30. *Os Dez Mandamentos*, desta forma, foi a primeira telenovela bíblica do canal, e seu sucesso motivou, inclusive, a produção de uma segunda temporada da história em 2016.

6. Conteúdo, serviço ou aplicativo disponível on-line para uso imediato por parte do usuário.

7. Em 29 de junho de 2021, dia anterior à finalização do período recortado para o referido monitoramento efetuado pelo JustWatch, o serviço HBO Go foi substituído pelo HBO Max em todos os países da América Latina.

8. No mês de outubro de 2021, o Grupo Globo anunciou a extinção do Telecine Play, sublinhando que os conteúdos da plataforma migrariam para o catálogo do Globoplay. Isso provavelmente incrementará a participação deste último serviço OTT no mercado do *streaming*.

(ALEXANDRO, 2021). Netflix e Globoplay são os serviços de *streaming* que, até o momento, mais se destacam na produção de ficções seriadas brasileiras originais e exclusivas.

Operando no país desde 2011, a Netflix já coproduziu 14 séries ficcionais nacionais, com títulos como *3%* (2016-2020) e *Cidade Invisível* (2021-presente) alcançando repercussão global. De alguma maneira, diversas das ficções latino-americanas realizadas pelo serviço de *streaming* estadunidense ilustram a tendência de “telenovelização” das séries (LOPES et al., 2020) com fatores para além da serialidade, como a adesão explícita a entrecos melodramáticos – vide *Ingobernable* (2017-presente), “dramalhão” mexicano pessimista quanto à cena sociopolítica daquele país; e a *elevated soap opera*<sup>9</sup> brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-presente), que aborda o surgimento da bossa nova no Rio de Janeiro dos anos 1950 sob uma perspectiva feminina/feminista. Estes dois exemplos demonstram como a Netflix procura cativar o público da região por meio de equações calcadas na ideia de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), nas quais o melodrama, consubstanciado à cultura latina, atua como um mecanismo de produção textual (COLÓN ZAYAS, 2019) – orquestrado, muitas vezes, sob a lógica algorítmica que emerge como trunfo desses provedores de TV pela internet defronte à expertise dos produtores locais (CORNELIO-MARÍ, 2020).

O Globoplay, a seu turno, foi criado em 2015 como uma evolução do Globo.tv+, plataforma de VoD anterior da Globo que já era uma versão atualizada do serviço por assinatura Globo.com. O novo sistema OTT do canal, contudo, só passou a investir maciçamente na ampliação de seu catálogo em 2018, quando adquiriu um número expressivo de produções internacionais (narrativas seriadas, filmes e afins) e lançou duas séries originais – *Assédio* e a primeira temporada de *Ilha de Ferro* – que, diferentemente de produtos anteriores, só tiveram seus episódios pilotos exibidos pela TV aberta naquele ano, em uma faixa denominada Cine Globoplay. A plataforma passou a potencializar, a partir dali, “a aqui-

---

9. De acordo com os realizadores da série – um produtor brasileiro e uma escritora estadunidense –, este foi o termo empregado pela Netflix ao encomendar a obra. Vale ressaltar, ainda, que o idioma utilizado na sala de roteiro de *Coisa Mais Linda* foi o inglês.

sição de audiência de *streaming* por meio da difusão de seus produtos no sistema *broadcasting*” (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018, p. 61).

Em 2019, a Globo adotaria uma estratégia ainda mais ousada, envolvendo a oferta de uma telenovela inédita no *streaming*: após levar ao ar o capítulo de estreia de *Órfãos da Terra* às 18h, a emissora anunciou que os outros capítulos da trama estariam disponíveis no Globoplay com um dia de antecedência à exibição na TV. Ao fazê-la circular primeiramente pelo ambiente on-line em meio a pressões mercadológicas e a novas lógicas de produção e consumo dos produtos audiovisuais, a Globo viabilizou a uma audiência múltipla e multifacetada novos arranjos quanto à assistência da ficção em questão fora da rigidez de uma grade horária fixa, com fluxo unidirecional (LOPES *et al.*, 2020). Trata-se de um movimento que lança um olhar para o futuro, pois os fãs de telenovelas ainda têm a televisão como principal fonte de entretenimento, mas estão se conectando cada vez mais a outros meios, especialmente o *smartphone*, para o consumo de conteúdos audiovisuais (KANTAR IBOPE MEDIA, 2020).

Caso um telespectador com acesso ao Globoplay visse um capítulo [de *Órfãos da Terra*] pela televisão e ficasse interessado sobre o que aconteceria no próximo, ele poderia recorrer à plataforma para sanar sua curiosidade. Como, porém, a distribuição no ambiente on-line se dava capítulo a capítulo – emulando a lógica da TV –, e não em blocos, modelo mais comum às séries *on-demand*, ele teria que aguardar mais um dia para ver a sequência no Globoplay ou dois dias para acompanhá-la na TV aberta. Ainda há, portanto, certo limite quanto às ritualidades – e serialidades – ao alcance do espectador de telenovelas<sup>10</sup>. (LOPES *et al.*, 2020, p. 113)

Apesar do sucesso da empreitada, a Globo optou por reservar ao *broadcasting* a primeira exibição dos últimos cinco capítulos da trama – isto é, a lógica tradicional de oferta do conteúdo televisivo voltou a vigorar quando a narrativa chegou aos seus momentos decisivos. Esse

---

10. Na plataforma de VoD, porém, o telespectador também se encontrava livre dos *breaks* comerciais (apesar da permanência das vinhetas que indicavam a ida e a volta para esses intervalos) e das cenas do capítulo anterior editadas no formato de prólogo – estratégia de recapitulação adotada por todas as telenovelas da Globo a partir da segunda metade da década de 2010.

*modus operandi* também foi aplicado à distribuição da sucessora de Órfãos da Terra, Éramos Seis (2019), enquanto a 27ª e última temporada inédita da *soap opera Malhação* (2019), a partir de determinado momento, passou a ter os cinco capítulos que compunham suas semanas disponibilizados no *streaming* no domingo anterior à exibição daquele bloco na TV aberta.

Em meio a um circuito que abrange desde o deslocamento da experiência e dos domínios da televisão para as redes (JOST, 2019) às mutações nos modos de produção e reconhecimento dos gêneros e formatos televisuais (BUXTON, 2010; MUNGIOLI, 2012; SILVA, 2014; MITTELL, 2015), as “histórias curtas” parecem emergir globalmente como um vetor cultural e tecnológico que reflete, no plano audiovisual, a *raison d’être* da cultura oral contemporânea (LOPES *et al.*, 2015).

Podemos dizer que o cenário nacional observa, na atualidade, um movimento semelhante àquele ocorrido em 1979, com o advento das chamadas “séries brasileiras” – quando a Globo estreou, em sua faixa noturna, três séries que tinham como proposta delinear “um ‘painel do Brasil’ onde fosse possível discutir a ‘realidade brasileira’” (MIRANDA; PEREIRA, 1983, p. 57): *Carga Pesada*, voltada a um “Brasil rural” contemporâneo; *Malu Mulher*, trazendo a problemática feminina (e feminista) com maior contundência à televisão; e *Plantão de Polícia*, que abordava o noticiário policial como alegoria do cotidiano do Rio de Janeiro. Nos últimos anos, diversas séries procuraram apresentar diferentes perspectivas – sociais, culturais, mercadológicas e até mesmo políticas e ideológicas – da realidade do Brasil: *1 Contra Todos* (Fox, 2016-presente), *Carcereiros* (Globoplay/Globo, 2017-2021) e *Irmandade* (Netflix, 2019-presente) se voltaram ao universo dos presídios brasileiros; *Unidade Básica* (Universal TV, 2016-presente) e *Sob Pressão* (Globo, 2017-presente), à saúde pública; *Rotas do Ódio* (Universal TV, 2018-presente), aos crimes de intolerância; *O Mecanismo* (Netflix, 2018-2019), à cena política do país (ainda que de modo controverso); *Sintonia* (Netflix, 2019-presente), à vida em uma favela paulistana; e *Cidade Invisível*, a uma atualização do folclore nacional.

Além disso, políticas de financiamento e estímulo à produção audiovisual culminaram na realização de séries e minisséries que, prove-

nientes das cinco regiões do país, foram ao ar nas TVs públicas estaduais e nacionais. Essas políticas começaram a ser implementadas ao final do segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, no rastro da inauguração da TV Brasil. Posteriormente à promulgação da Lei nº 12.485/2011 foram lançados os editais Prodav/TVs Públicas – duas edições nas gestões de Dilma Rousseff e uma no governo de Michel Temer –, que possibilitaram uma continuidade no âmbito da produção independente fora do eixo Rio-São Paulo. Ficções de curta serialidade que abordavam questões de classe, gênero e raça e temas relativos à memória histórica da nação e à problemática da sustentabilidade, dentre outros tópicos, foram realizadas por meio desses editais para serem levadas ao ar nas TVs públicas estaduais. Algumas dessas obras, então, ganharam janela nacional quando exibidas pela TV Brasil ou pela TV Cultura – que, desta forma, se tornaram um importante espaço para a visibilidade de perspectivas locais dentro de um sistema midiático que privilegia apreensões e sentidos da identidade nacional ancorados no imaginário da Região Sudeste (NÉIA, 2021).

Essas equações que, de alguma maneira, envolvem a diluição de fronteiras entre o “mundo narrado” das tramas e o “mundo vivido” dos telespectadores, entretanto, não são exclusivas das “histórias curtas” em nossa teleficção: a telenovela brasileira, afinal, passou a demarcar sua especificidade frente a outros modelos dramáticos latino-americanos justamente ao incorporar, sob as regras do melodrama, temas caros ao cotidiano e à agenda social do país (HAMBURGER, 2005; LOPES, 2009). Não é por acaso, portanto, que ela ainda detenha a centralidade do cenário audiovisual nacional, impondo-se imperativamente em nossa indústria televisiva como *paradigma narrativo e modelo de produção*: suas convenções e seus dispositivos dramaturgicos acabam por reverberar mesmo nas ficções de curta serialidade. A primeira temporada de 3%, a título de exemplo, foi duramente criticada por muitos espectadores e pela própria imprensa especializada porque seus enquadramentos, sua produção e até a interpretação de seu elenco se assemelhavam a uma “linguagem de novela”. Além disso, o próprio esquema de gravação das séries brasileiras empresta o *modus operandi* das telenovelas, adotado pelo menos desde o início da década de 1970 (NÉIA, 2021): visando à

otimização do tempo e à diminuição dos custos de produção, costuma-se captar todas as cenas de uma temporada que se passam em determinado cenário/locação de uma só vez – ao invés de se gravar episódio a episódio, como ocorre nos EUA.

De qualquer modo, o paradigma dramático estadunidense ainda serve de parâmetro aos profissionais envolvidos na realização de séries no Brasil, principalmente aos roteiristas – vide a predominância de manuais e livros norte-americanos nos currículos de cursos livres, técnicos e acadêmicos de roteiro. Isso se deve não só ao sucesso do formato mundo afora ou a uma certa imposição imperialista da “cultura ianque” em um cenário globalizado, mas ao *know how* adquirido pela televisão dos Estados Unidos na produção de “histórias curtas”. Por lá, as séries definitivamente ocupam a condição de protagonistas do debate cultural da atualidade, configurando-se como o produto narrativo que melhor acompanhou as mudanças de hábitos dos espectadores (COELHO, 2018; NBCUNIVERSAL BRASIL, 2021). Neste ínterim, títulos que vão desde *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) a *The Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017-presente) despontam como motores midiáticos de significativas discussões na arena pública devido à ênfase de seus enredos em assuntos candentes da sociologia e da política contemporâneas (COELHO, 2018).

Ora, tais ponderações aproximam a atual visibilidade ostentada pelas séries com o status que a telenovela adquiriu em nossa cultura. Lopes (2009) já destacou que tanto a discursividade gerada pelas teleficções de longa serialidade como a utilização, por parte destas, de dispositivos naturalistas e documentarizantes na abordagem de temáticas sociais foram as principais responsáveis por converterem a teledramaturgia no Brasil em um verdadeiro fórum para o debate público, promovendo a pluralidade de interpretações das realidades representadas/imaginadas por suas tramas. As “histórias curtas” recentemente produzidas em nosso país, por conseguinte, também dialogam – ainda que de maneira indireta – com a formulação histórica da telenovela brasileira ao buscarem um caminho original alicerçado nas dinâmicas sociais, culturais e estéticas da nação com vistas à solidificação do formato série em nossa televisão.

Isso acontece, no entanto, em um momento no qual as narrativas televisivas se tornam objeto de consumo mundial, dando margem a modelos que questionam o lugar dos conteúdos audiovisuais como reflexos do nacional (SAUNDERS, 2017). Assim, apesar de os provedores de VoD com atuação transnacional operarem no país em uma busca constante pela articulação de questões caras à brasilidade com os gostos do mercado global, muitas vezes as ficções realizadas por essas *majors* acabam privilegiando a visão que produtores e executivos estrangeiros têm do Brasil. A própria Netflix é conhecida por ter o controle total de todas as etapas da produção de seus “originais”, da criação dos roteiros às gravações nos sets – em um processo no qual se observa até mesmo uma diluição da noção de autoria, historicamente importante na consolidação de nossa telenovela. Cinco anos após a estreia de 3%, a primeira série brasileira da plataforma, já é possível observar a sedimentação de um padrão estético e narrativo no qual o nacional – o brasileiro, no caso – não raramente se configura como uma espécie de “Outro” – operado inclusive (mas não somente) sob a lógica imperialista que mencionamos acima.

Paralelamente, o chamado “padrão Globo de qualidade”<sup>11</sup>, forjado na década de 1970, ainda se afigura nas ficções do Globoplay – com as vantagens e desvantagens inerentes a tal fenômeno. Alguns procedimentos narrativos e estéticos, bem como imagens sociogeográficas (NÉIA, 2021), canonizados no decorrer dos últimos 50 anos na TV aberta persistem nas séries produzidas pela Globo para o ambiente digital. É inegável, contudo, que o conglomerado de mídia brasileiro possui vantagens significativas na chamada guerra do *streaming* quanto ao caminho rumo a uma equação mais paritária entre a produção televisiva hegemônica brasileira – ou seja, a telenovela, firmada no gosto do público nacional – e as formas mais curtas de se contar histórias.

No que tange às produções independentes que, realizadas em diferentes regiões do país, poderiam colaborar diretamente na renovação

---

11. O *know how* e a expertise adquiridos pela Rede Globo desde o início dos anos 1970 culminaram na criação de uma marca específica para a emissora – um receituário não escrito que congrega parâmetros estéticos, comerciais e, conseqüentemente, ideológicos, abrangendo tanto as políticas como o capital humano da empresa.

estética e social de nossa ficção televisiva, elas infelizmente não dispõem de um espaço significativo no circuito da cultura brasileira. Ao invés de se valerem, por exemplo, de um serviço de *streaming* que as disponibilize para audiências de todo o território nacional, essas obras estão relegadas a horários um tanto ingratos na TV Cultura e se tornaram reféns do caráter ainda mais errático adquirido pela TV Brasil na gestão federal de Jair Bolsonaro. Além disso, a manutenção de iniciativas como os editais Prodav/TVs Públicas está sob risco, tendo em vista a asfixia e o desmonte do setor cultural perpetrados pelo governo em questão.

#### **4. À guisa de conclusão: desafios e perspectivas para os próximos anos**

Procedemos agora a um exercício de sinalizações quanto a tendências que, a partir de nosso mapeamento, se projetam como as mais factíveis a despontarem nos próximos anos. Ainda que nos lancemos ao campo da “futuurologia” de modo a atender a demandas inerentes a nosso objeto de estudo, temos ciência de que tais argumentos estão sujeitos a fatores que vão desde (a falta de) políticas de fomento à produção audiovisual à regulação do VoD no país – além, é claro, dos desafios acarretados em decorrência da pandemia de Covid-19, responsável por paralisar toda a indústria teleficcional nacional em 2020.

No âmbito das telenovelas, há uma predisposição à ampliação do número de sequências narrativas para além da realização de *spin-offs* curtos, no formato websérie, exclusivos para o *streaming* – prática de transmídiação empreendida por títulos como *Totalmente Demais* (2015), *Êta Mundo Bom!* (2016), *Liberdade, Liberdade* (2016), *Haja Coração* (2016) e *Pega Pega* (2017), todas da Globo. O desdobramento de *Os Dez Mandamentos* em duas temporadas e a produção de uma continuação de *Verdades Secretas*, lançada pelo Globoplay em 2021, indicam que as emissoras estão dispostas a apostar na capacidade dos telespectadores de recuperarem mnemonicamente enredos e personagens vistos em ocasiões mais remotas – todas as teleficções mais recentes, afinal, se encontram disponíveis no ambiente digital para serem maratonadas a qualquer instante. Mesmo *Nos Tempos do Imperador* (Globo, 2021),

espécie de “extensão cronológica” de *Novo Mundo* (Globo, 2017), reforça essa tendência (HADDEFINIR, 2021).

Além disso, proliferam-se os rumores de que plataformas como Netflix e HBO Max pretendem, em breve, se aventurar na produção de telenovelas. Os recentes movimentos observados no mercado televisivo, como a unificação das empresas do Grupo Globo e a adesão, por parte deste conglomerado, de novos modelos de contrato, contribuem para a viabilidade deste cenário: tais rearranjos permitiram que diversos profissionais cuja imagem está fortemente atrelada à do canal carioca (do setor executivo às áreas criativas) se transferissem para outras empresas. O sucesso da disponibilização de telenovelas antigas no Globoplay também nos mostra que o formato tem fôlego tanto para despertar o interesse do público do *streaming* quanto para atrair segmentos que ainda têm na TV tradicional sua principal fonte de entretenimento.

Enquanto a telenovela brasileira parece demarcar sua especificidade defronte à diversificação narrativa intrínseca ao cenário contemporâneo recorrendo abertamente ao melodrama e a procedimentos verificados ao longo de sua diacronia (NÉIA, 2021), as séries, de acordo com pesquisa da NBCUniversal Brasil (2021), tendem a se voltar cada vez mais a questões de representatividade e pertencimento – dado que, desde o *boom* dessas ficções na TV por assinatura, elas passaram a se ramificar em nichos. Iniciativas como o Laboratório de Narrativas Negras e Indígenas para o Audiovisual, parceria da Globo com a Festa Literária das Periferias (Flup), mostram que existem, no mínimo, boas intenções por parte da esfera produtora quanto ao investimento em uma maior pluralidade na composição de suas equipes. As “histórias curtas” do *mainstream*, todavia, ainda são tímidas na atualização de marcas identitárias historicamente imaginadas pela teleficções nacionais. Tomando as palavras da escritora estadunidense Octavia Butler, podemos dizer que, se não há nada de novo sob o sol, há, ao menos, novos sóis.

Por último, é preciso destacar que muitas séries produzidas para o *streaming* garantiram a veiculação de conteúdo inédito pelas estações de TV em meio à interrupção das gravações de ficções para controle da pandemia de coronavírus. Este detalhe, assim como as estratégias engendradas em 2019 pela Globo e pelo Globoplay na distribuição de

telenovelas inéditas, nos dá a dimensão exata da relação *mutualística* (MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020) estabelecida entre a televisão – especialmente os canais abertos – e o ecossistema digital no Brasil. Prova inequívoca de que a coexistência entre o arcaico e o moderno típica das sociedades do Sul global desafia, inclusive, as distinções entre *broadcasting* e *streaming* consolidadas em mercados do Norte. A ver quais *mestiçagens* (MARTÍN-BARBERO, 2003) entre “antigas” e “novas” imaginações, *formas de narrar e tecnologias*, entre *sensorialidades e técnicas tradicionais* e emergentes, hão de florescer futuramente no âmago do circuito cultural da teledramaturgia brasileira.

## Referências

ALEXANDRO, Victor. Confirma o desempenho das plataformas de *streaming* durante o segundo trimestre de 2021. *GKPB: Geek Publicitário*. Mirandópolis, 19 jul. 2021. Disponível em: <http://gkpb.com.br/69669/desempenho-plataformas-de-streaming/>. Acesso em: 10 out. 2021.

BB BUSINESS BUREAU. *Mercado de TV paga e OTTs 2021*. Buenos Aires, 2021. Disponível em: <http://bb.vision/bb-mapa-tv-paga-e-multiplataformas-2021/>. Acesso em: 10 out. 2021.

BUXTON, David. *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan: 2010.

COELHO, Luciana. O produto cultural de nosso tempo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 97, n. 32428, 14 jan. 2018. Ilustríssima, p. 4.

COLÓN ZAYAS, Eliseo R. Netflix's Leap: From Political Economy of Distribution to Symbolic Production, The Río Grande Way. *Journal of Latin American Communication Research*, v. 7, n. 1-2, p. 26-35, 2019.

CORNELIO-MARÍ, Elia Margarita. Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, v. 17, e7481, 2020.

GLEDHILL, Christine. Rethinking Genre. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Reinventing Film Studies*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.

GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.

HADDEFINIR, Henrique. *Nos Tempos do Imperador: primeira sequência de novela global marca nova tendência? Omelete*, 2021. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/series-tv/nos-tempos-do-imperador-novela-sequencia-globo>. Acesso em: 10 out. 2021.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Esther Império. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther Império; GOZZI, Giancarlo Casellato. Mediação transnacional, telenovela e séries. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PUCRS, 2019.

JOST, François. Extensão do domínio da televisão à era digital. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74, maio/ago. 2019.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside TV: experiência, influência e as novas dimensões do vídeo*. São Paulo, 2020. Disponível em: [http://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media\\_Inside-TV\\_2020.pdf](http://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-TV_2020.pdf). Acesso em: 10 out. 2021.

LEMOS, Ligia Maria Prezia. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. *In: ROMANCINI, Richard; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Orgs.)*. *Anais do XIV Congresso Ibero-Americano de Comunicação: comunicação, cultura e mídias sociais*. São Paulo: ECA-USP, 2015. p. 5346-5358.

LEMOS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos. Ficção televisiva em plataformas de *video-on-demand*: reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro – e suas implicações nos estudos de mídia. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 17, n. 31, p. 132-142, maio/ago. 2019.

LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo. *In: CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezia (Orgs.)*. *Ficção seriada: estudos e pesquisas*. Aluminio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2018. v. 1, p. 60-75.

LIMA, Mariana Marques de; NÉIA, Lucas Martins. Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 38., 2015, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice; ORTEGA, Daniela Afonso; CASTILHO, Fernanda; LEMOS, Ligia Maria Prezia; NÉIA, Lucas Martins; CARNEVALLI, Maria Alice; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; CASTRO, Gisela Grangeiro da Silva. Uma década de ficção televisiva no Brasil (2006-2015). *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 14., 2018. *Memorias del Congreso ALAIC 2018*: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 97-103.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LEMOS, Ligia Maria Prezia; ROCHA, Larissa Leda Fonseca; LIMA, Mariana Marques de; PEREIRA, Tissiana Nogueira; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Patricia Almeida dos; TORRES, Gabriela; MELO, Anderson Luiz de. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *O melodrama em tempos de streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; FREIRE, Claudia Pontes; GRECO, Clarice; LEMOS, Ligia Maria Prezia; KARHAWI, Issaaf; SUZUKI, Helen. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos*: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; GRECO, Clarice; CASTILHO, Fernanda; SUZUKI, Helen; LEMOS, Ligia Maria Prezia; LUSVARGHI, Luiza Cristina; BERNARDAZZI, Rafaela; MAURO, Rosana; DANTAS, Sílvia Góis;

PENNER, Tomaz Affonso. Brasil: tempo de séries brasileiras? In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *Relações de gênero na ficção televisiva*: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 117-159.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Síntese comparativa dos países Obitel em 2015. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.

MARTHE, Marcelo. Pausa para fritar ovos. *Veja*, São Paulo, n. 2171, p. 134, 30 jun. 2010.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis*: os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

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

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. The Streaming War in the Global Periphery: A Glimpse from Brazil. *SERIES: International Journal of TV Serial Narratives*, v. 6, n. 1, p. 65-76, jan./jun. 2020.

MENDES, Marcia Socorro de Oliveira; AMARAL, Gabriel Douglas Santiago. Ao vivo, on-line e em várias telas: uma nova forma de produzir, pensar e assistir à TV. *Movendo Ideias*, Belém, v. 21, n. 2, p. 52-57, jul./dez. 2016.

MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Televisão*: as imagens e os sons – no ar, o Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita; PENNER, Tomaz Affonso. Estratégias de *streaming* de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 52-63, set./dez. 2018.

NBCUNIVERSAL BRASIL. *Paixão em Séries 2021*. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://gente.globo.com/estudo-as-series-sao-as-grandes-protagonistas-do-entretenimento-audiovisual-da-Atualidade-buscamos-entender-o-porque/>. Acesso em: 10 out. 2021.

NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PEREIRA, Tissiana Nogueira. *Navegando com a telenovela? Mediações, recepção e ficção televisiva em tempos transmídia*. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SAUNDERS, Robert A. Small Screen IR: A Tentative Typology of Geopolitical Television. *Geopolitics*, v. 24, n. 3, p. 691-727, 2019.

SCOTT, Anthony Oliver. Os filmes estão de volta aos cinemas, mas o que são filmes agora? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 2021. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/os-filmes-estao-de-volta-aos-cinemas-mas-o-que-sao-filmes-agora.shtml>. Acesso em: 10 out. 2021.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jan./jun. 2014.

STRAUBHAAR, Joseph D. *World Television: From Global to Local*. Thousand Oaks: Sage, 2007.



## CAPÍTULO 11

# Guerra simbólica: pânico moral e a retórica do Daesh em *Flames Of War*

LILIAN SANCHES

*#streaming #série documental #terrorismo*

### 1. Introdução

Ataques e grupos terroristas, por sua natureza, despertam a atenção de toda a sociedade, atendendo aos critérios de noticiabilidade adotados pelos veículos de comunicação de diversas partes do mundo e, em um processo de retroalimentação cíclico, atualmente agitando as redes sociais, o que evidencia o forte apelo midiático e o interesse coletivo que envolve esse tipo de acontecimento. Em consequência a essa circunstância intrínseca, uma atmosfera de medo contínuo e coletivo se instalou no Ocidente, principalmente nos Estados Unidos e Europa, com proporções sem precedentes após o 11/09, devido à representação midiática do terrorismo e seus perpetradores. Diversos estudos internacionais (MENDONÇA, 2002) relacionam de forma contundente o aumento da sensação de insegurança ao conteúdo veiculado na mídia. Ademais, os resultados dessas pesquisas apontam que o medo social não se baseia em dados estatísticos concretos, como os apresentados acima, mas em uma “ansiedade produzida simbolicamente” a partir do teor e frequência das informações disseminadas à opinião pública, fenômeno chamado de intuições estatísticas ingênuas, que se relacionam diretamente com a

heurística de disponibilidade. Os achados encontram ressonância ainda nas características do conceito de pânico moral, cunhado pelo sociólogo Stanley Cohen em seu icônico livro *Folk devils and moral panics* (1980). Com o enfraquecimento da Al Qaeda, o Daesh<sup>1</sup>, grupo dissidente da organização terrorista internacional, tornou-se protagonista dos atos de terrorismo no mundo ocidental. Com especificidades ímpares e requintes de crueldade, o novo grupo se valeu de estratégias e retóricas propagandistas rebuscadas a fim de disseminar o medo durante seu período de ascensão e apogeu, ampliando desproporcionalmente a percepção de poder. Visando contribuir para as discussões acerca do tema, o presente artigo foi desenvolvido a fim de investigar o uso das redes sociais e plataformas digitais pelo grupo terrorista de forma a fomentar o pânico moral entre a opinião pública do Ocidente, contribuindo, como efeito colateral, para a cristalização de estereótipos e, em consequência, da islamofobia.

Para exemplificar a questão, serão apresentadas as análises contextual e filmica da série *Flames of War*, composta de dois longas-metragens em formato documental divulgados pelo Daesh. O primeiro filme, nomeado *Flames of War: fighting has just begun*, foi lançado em 19 setembro de 2014, durante a ascensão do grupo terrorista; já o filme-sequência chegou a conhecimento público em 29 de novembro de 2017, período crítico marcado pela perda de grande parte do território conquistado no Iraque e Síria, e conta com o título *Flames of War: until the final hour*, em clara alusão à obra de Traudl Junge, que retrata os últimos dias do regime nazista e de Adolf Hitler.

---

1. A autora opta por se referir ao grupo terrorista autointitulado Estado Islâmico pela sigla Daesh. Desde junho de 2014, data de declaração do califado, o nome foi reduzido pela própria organização de Estado Islâmico do Iraque e do Levante para apenas Estado Islâmico (com as siglas “IS” em inglês e “EI” em português). A partir de então, foi instaurado no mundo árabe um movimento contra a nomenclatura e solicitações formais de representantes muçulmanos de diversos países para o uso do termo Daesh em substituição. Daesh é a sigla para al-Daula al-Islamiya al-Iraq wa Sham (Estado Islâmico do Iraque) e também um trocadilho em árabe com a palavra ‘Daesh’, que significa “aquele que semeia a discórdia”. Por entender que o termo pode contribuir para a desconstrução da representação nociva do universo árabe e da islamofobia, temas sensíveis para a pesquisa da autora, a escolha da sigla Daesh para referências ao grupo terrorista fica aqui registrada.

No percurso teórico sugerido, a primeira parte da investigação volta-se ao contexto histórico e cultural no qual o Daesh está inserido, tendo como fio condutor a teoria de David Rapoport (2001; 2007; 2013) a respeito das quatro ondas do terrorismo moderno, passando pela matriz religiosa do grupo e as origens ligadas à Al Qaeda. Na sequência, o trabalho aprofunda o olhar acerca do projeto autoritário do Daesh e a nociva politização do conceito de jihad, basilar no Islã e distorcido pela representação midiática dos ataques e grupos terroristas. Nesse momento, são introduzidos os postulados de Carl Gustav Jung a fim de traçar associações entre a utopia extremista e o arquétipo do herói, fornecendo referências necessárias para a decorrente análise da retórica propagandista manifesta nos filmes que servirão como objeto de estudo.

Por fim, antes de prosseguir para a análise da sequência *Flames of War*, faz-se necessário explorar ainda a conjuntura midiática na qual o Daesh está inserido, considerando o papel das redes sociais e cobertura jornalística para a construção de representações no que concernem aos terroristas e muçulmanos. O artigo visa ressaltar, como consequência e ponto de interesse central, a disseminação de pânicos morais (COHEN, 1980; BAUMAN, 2016) na sociedade ocidental, ancorados pelos fenômenos das heurísticas de disponibilidade e representatividade (TEVRSKY; KAHNEMAN, 1974).

## **2. Terrorismo moderno e o levante do Daesh**

O terrorismo, embora sem consenso terminológico, é um fenômeno milenar que tem sido estudado por diversos campos do conhecimento. A definição do conceito de terrorismo, no entanto, tem sido fonte de controvérsia nas áreas de conhecimento acadêmico, jurídico e político. Autores como o suíço Alex Schmid apontam a complexidade do tema e a ausência de uma definição neutra, devido aos vínculos ideológicos do termo “terrorismo”, considerado o mais politizado da atualidade. “Em sua dimensão pejorativa, o destino do termo ‘terrorista’ é comparável ao uso e abuso de outros termos no vocabulário político, como racista, fascista ou imperialista” (SCHMID, 2011, p. 40). Soma-se como complicador o direito resguardado de cada estado nação definir legislativamente o que é terrorismo, podendo incluir grupos insurgentes ou

formas de resistência política, privadas dos devidos meios democráticos para se exprimir, sob a categoria.

Referência em estudos do tema na academia internacional, o estadunidense David Rapoport sistematizou os acontecimentos do terrorismo moderno recorrendo ao conceito de ondas: contextos e períodos históricos que englobam eventos e grupos terroristas com objetivos e características comuns e podem ou não se sobrepor. A teoria, conhecida como “The Four Waves of Modern Terrorism”, foi publicada pela primeira vez em dezembro de 2001. Desde a década de 1880, quatro ondas de terror sucessivas e sobrepostas acometeram o mundo, cada uma com suas características, objetivos e táticas. As três primeiras duraram aproximadamente uma geração, estimada pelo autor em, aproximadamente, 40 anos; a quarta teve início em 1979 e, embora sem consenso acadêmico, Rapoport defende sua vigência até os dias atuais.

De acordo com Rapoport (2001), a primeira onda, conhecida como terrorismo anárquico, teria sido iniciada pelos anarquistas russos na década de 1880 a partir da estratégia de assassinar políticos e militares Czaristas, objetivando a queda do regime. Já a segunda, se configura pela luta anticolonial na Ásia e na África, deflagrada após a Primeira Guerra Mundial, e que conta como característica principal o nacionalismo e ações de guerrilha contra os exércitos e representantes dos colonizadores. O grupo paramilitar sionista Irgun foi o primeiro a deixar de usar o termo terrorista e passar a se definir como “*freedom fighters*”, que lutavam contra o terrorismo de Estado, uma definição adotada pelas demais organizações dessa onda subsequentemente. Em retaliação, os governos envolvidos nos conflitos decretaram que todos os rebeldes contra-hegemônicos que fizessem uso de violência seriam considerados terroristas. Como na primeira onda, uma guerra – desta vez no Vietnã – enfraqueceu os movimentos do período e propiciou a origem de uma nova etapa no terrorismo internacional.

Inserida no contexto da Guerra Fria, a *New Left* emergiu como a terceira onda, atingindo seu auge entre os anos 1960 e 1980, período marcado por atos reivindicados por organizações como a OLP - Organização para a Libertação da Palestina, as Brigadas Vermelhas, ETA - Pátria Basca e Liberdade e o grupo Baader-Meinhof. A onda foi fortemente

influenciada pelo êxito dos *vietcongs* contra as Forças Armadas estadunidenses ao longo da guerra do Vietnã. Nesse momento, a expressão “terrorismo internacional” começou a ser utilizado de forma corriqueira para descrever os atos perpetrados; grande parte dos grupos focava suas atividades em territórios estrangeiros.

Com a virada da década, no início dos anos 1980, os revolucionários terroristas sofreram derrotas consecutivas, enfraquecendo a *New Left*. A vitória da Revolução Islâmica no Irã e a derrota soviética no Afeganistão, em 1979, provocaram uma reviravolta política que produziu as condições necessárias para a formação da quarta onda de terrorismo, que se intensificou após o final da Guerra Fria. Ambos os eventos, afetados profundamente pela participação de voluntários muçulmanos, “evidenciou que a religião agora promovia mais esperança do que a corrente revolucionária” (RAPOPORT, 2001). Surge, então, a quarta e última onda definida por Rapoport, que tem as concepções fundamentalistas do islã em seu cerne, devido aos grupos que vêm conduzindo os mais significativos ataques terroristas internacionais deste período.

Baseado no conceito de Rapoport, porém em desacordo sobre a duração da quarta onda, o especialista em terrorismo Jeffrey Kaplan (2008) defende que uma quinta onda já teria surgido e seria caracterizada pelo “utópico intuito de criar, de forma radicalizada, uma sociedade aperfeiçoada no nível local. [...] de reconstituir o modelo de uma ‘Era de Ouro’ perdida ou um mundo inteiramente novo em apenas uma geração” (2008, p. 12). Movimentos com esse intuito teriam emergido de forma dissidente a partir das ondas postuladas por Rapoport e, apesar do localismo radical e xenofobia, compartilhariam *zeitgeist* suficiente para formar sua própria onda. Apesar da ausência de consenso acerca da ideia postulada por Kaplan (2008), o conceito pode ser aplicado a grupos como o nigeriano Boko Haram e o Daesh.

Enquanto Kaplan admite similaridades, embora relutante, Celso (2015) defende que grupos como Daesh e Boko Haram possuem tendências da quinta onda, o que os diferencia de outras organizações terroristas fundamentalistas da quarta onda, como a Al-Qaeda. O autor argumenta que as duas organizações citadas possuem uma agenda sectária radical

baseada no takfirismo<sup>2</sup>, descolando seus objetivos dos movimentos islâmicos mais amplos, que sempre pleitearam a criação de uma comunidade unificada, a ummah. No foco das atenções midiáticas e sociopolíticas desde o 11 de Setembro, a Al Qaeda Central, historicamente, sempre rejeitou a violência de seus afiliados contra os próprios muçulmanos. Por diversas vezes, em correspondência com líderes regionais, o próprio Osama bin Laden, líder e fundadora da Al-Qaeda, expressou preocupação e emitiu ordens para tentar inibir a brutalidade sectária da Al Qaeda Iraque (AQI), que se expandiria de forma incontrolável até se fundar a organização dissidente Estado Islâmico do Iraque e do Levante em 2013 (CELSO, 2015).

Além das diferenças estratégicas e ideológicas com a Al-Qaeda Central, a ascensão do Daesh se relaciona também intimamente com a precarização do Estado iraquiano em decorrência da invasão no país árabe, iniciada pelos Estados Unidos em 2003. Após a queda do regime de Saddam Hussein as divisões sectárias foram acirradas pelo apoio estadunidense e ocidental ao governo da maioria xiita (60% da população iraquiana) empossado posteriormente, representado pela figura do então primeiro-ministro Nouri al-Maliki, levando à discriminação e ao isolamento político e econômico da minoria sunita (20%). Aproveitando-se da circunstancial fragilidade política e insatisfação popular, o “Estado Islâmico ganhou terreno rapidamente junto à comunidade sunita, com a incorporação de outros grupos, aliança com comandantes militares de Saddam Hussein e funcionários do Partido Baath, expulsos de seus cargos após a invasão” (LAURIA; SILVA; RIBEIRO, 2015; p. 3).

A privação de oportunidades e dos direitos dos sunitas criou as nuances psicossociais necessárias para tornar possível o projeto autoritário do Daesh que, no início, contou com pouca resistência das populações locais iraquianas e sírias e criou terreno fértil para o processo de recrutamento e radicalização. Inserido nesse contexto sociopolítico, o poderio militar do Daesh cresceu exponencialmente por meio do apoio financeiro estrangeiro para que o grupo intensificasse sua partici-

---

2. Corrente política mais radical do islã, proveniente da palavra takfir, que significa herege. Defendem a pureza do islã da linha wahabista; todos que não a seguem são considerados hereges e infiéis, justificando, portanto, suas mortes.

pação na guerra civil síria, apoiando os rebeldes contra o ditador Bashar al-Assad.

Nesse contexto, o califado proclamado por Abu Bakr al-Baghdadi em 30 de junho de 2014 se expandiu rapidamente por territórios do Iraque e Síria, se estendendo desde Aleppo até a província de Diyala, passando por Homs, Damasco, Mossul e Bagdad. De acordo com dados levantados pelo exército estadunidense, a área ultrapassava 190 mil quilômetros quadrados, aproximadamente, o equivalente a toda a extensão do estado do Paraná. Estima-se que mais de oito milhões de pessoas estiveram sob o domínio do Daesh durante o ápice de sua conquista territorial, em 2015, contribuindo para o agravamento da crise humanitária decorrente dos fluxos migratórios em massa, que bateram novos recordes históricos e os superaram, naquele mesmo ano.

### **3. Teatro do terror e pânico moral**

Se a quarta onda de terrorismo teve seu início na década de 1980, o mundo ocidental só teve a percepção da dimensão do movimento na virada do milênio. Reivindicados pela Al-Qaeda, os ataques conduzidos em 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, colocaram o terrorismo em pauta nas esferas sociais, midiática, política e econômica. Na visão de Morin (2011), os atentados constituíram um “eletrochoque decisivo para o devir da sociedade-mundo e, com a desintegração das duas torres de Manhattan, propagou no globo o sentimento de uma ameaça planetária”. Essa nova dinâmica alterou a percepção do terrorismo no imaginário social antes percebida como distante por acometer apenas países “distantes e subdesenvolvidos” (MORIN, 2011).

A resposta a essa nova ameaça, batizada de “guerra ao terror”, direcionou esforços contra grupos fundamentalistas de matriz religiosa, com base em uma agenda historicamente preconceituosa referente à construção ocidentalista de que o islã seria “um mal a ser combatido por apresentar um perigo sem precedentes para o Ocidente” (GOLDBERG, 2009). Nenhuma outra das três ondas anteriores propostas por Rapoport (2001) haviam desencadeado ações globais coordenadas de contra-terrorismo. Para Butler (2015), a mídia, estimulada por atores políticos, construiu a representação do terrorismo após o 11 de Setembro de

forma que acabamos “constantemente pensando nos terroristas como uma perigosa ameaça a nós e a nosso país” ao passo que os dados encontrados antes dos atentados de 2001 apontam que o terrorismo não era abordado como um assunto de relevância nacional, bem como a cobertura jornalística referente ao tema focava em diversos perpetradores e não apenas em grupos de matriz religiosa.

Principalmente nos Estados Unidos e Europa, a relação simbiótica travada entre terrorismo e mídia tem sido descrita como “teatro do terror”. O termo, carregado de significados simbólicos, reflete a carga dramática impressa no uso dos meios de comunicação tradicionais e plataformas digitais de disseminação de conteúdo pelas organizações terroristas e a respectiva cobertura midiática. Com as atuais capacidades da mídia de massa, Shoshansi e Slone (2008) apontam que a mídia tem sido ponto central de consideração na orquestração cuidadosa que envolve o planejamento de atos terroristas. Essa preocupação, na visão dos autores, faz parte de uma estratégia para a ampliação da percepção de poder por parte da opinião pública, permitindo que até pequenos grupos terroristas recebam atenção desproporcional às suas verdadeiras capacidades de ação. Os símbolos e as mensagens enviadas são desenhadas para manter a ilusão de força aumentada, projetando-a para além do ataque em si mesmo. Desta forma, o interesse público e a atenção midiática acabam por servir às organizações terroristas, que usufruem desse interesse para propagar medo e a ameaça de futuros ataques (SHOSHANI; SLONE, 2008). Neste mote, Mendonça (2002) revisou diversos estudos internacionais com evidências que relacionam de forma contundente o aumento da percepção social de insegurança e a repercussão dos atos de violência na mídia. Com base no resultado dessas pesquisas, o autor conclui que o medo social não se baseia em dados estatísticos concretos, mas em uma “ansiedade produzida simbolicamente” a partir do teor e frequência das informações disseminadas à opinião pública.

Os achados de Mendonça encontram ressonância na perspectiva das intuições estatísticas ingênuas, fenômeno identificado pela psicologia social, que revela a tendência dos indivíduos de basearem, inconscientemente, percepções da realidade não nos parâmetros do pensamento

racional, mas em emoções atreladas à heurística de disponibilidade, gerando medos irrealistas (MEYERS, 2014). Atalhos mentais complexos voltados para os processos de julgamento e de tomada de decisão, as heurísticas, classificadas por Tversky e Kahneman (1973, 1974), embora úteis para o psiquismo, acabam por exacerbar o enviesamento e distorções do real. No caso da heurística de disponibilidade, considerada um dos princípios básicos do pensamento social, é o esquema mental utilizado para estimar a probabilidade ou frequência de um evento conforme a facilidade, rapidez e clareza com que tal fato (re)surge na mente. Como ataques terroristas, eventos marcantes, imagéticos e cognitivamente disponíveis são percebidos como mais prováveis de ocorrer novamente. Dessa forma, auxiliado paradoxalmente pela mídia, o terrorismo, por romper com a normalidade, impacta profundamente os indivíduos, os distraindo de perigos estatisticamente urgentes para focar em um risco irreal simbolicamente construído.

Essa atmosfera de medo irracional contínuo e coletivo, por sua vez, gera o que o sociólogo Stanley Cohen batizou de pânico moral em seu icônico livro *Folk devils and moral panics* (1980). A criação e sustentação dessa circunstância social proporciona a oportunidade para os partidários da estrutura dominante de um universo simbólico moral forjarem um universo antagônico e atacá-lo; durante o processo de eliminação do inimigo comum do bem-estar social, o moralmente desejável, indesejável, aceito e rejeitado acaba por ser redefinido. A partir dos estudos de Cohen, estruturou-se a sociologia do pânico moral, que explora a perspectiva analítica da teoria do rótulo. O conceito define os desvios de uma construção social e não apenas uma qualidade intrínseca de atos ou atores sociais específicos. De acordo com o postulado do sociólogo Howard Becker (1963), a ênfase é conferida ao papel dos agentes de controle social, os chamados “empreendedores morais”, o que pode ser prontamente associado às ramificações da aplicação do conceito de “guerra ao terror” e às políticas de contraterrorismo.

No campo da psicologia social, von Sikorski et al. (2017) teorizam que a cobertura jornalística que explicitamente associa o islã ao terrorismo provoca sensações de medo em indivíduos não-muçulmanos, ao passo que a diferenciação clara entre muçulmanos e terroristas

– desconstruindo o estereótipo em caráter educativo – tem a capacidade de enfraquecer essas reações de medo. Os estudiosos afirmam que a mensagem disseminada pelos meios de comunicação é crucial na percepção individual e social dos fatos. “Se todos os muçulmanos são percebidos como terroristas, então a ameaça terrorista é muito maior se comparada com a noção de que terroristas muçulmanos são indivíduos isolados e não associados com a maioria da comunidade muçulmana” (VON SIKORSKI et al., 2017). Ao modificar o discurso durante a cobertura da pauta terrorista, a mídia teria a capacidade quase instantânea de controlar o medo individual em sua origem e, conseqüentemente, de modo menos efetivo, a atmosfera de pânico moral gerada a partir da ausência de diferenciação midiática entre terrorismo e islã.

No entanto, o pânico social que se propagou nos Estados Unidos e, principalmente, na Europa, acentuada pelos os fluxos migratórios em massa dos últimos anos, guarda certo paradoxo. Os mesmos migrantes rotulados de forma generalista como terroristas estão, de fato, em sua maioria, fugindo da guerra e de ataques terroristas, de Estado ou não, que ocorrem em seus próprios países de modo recorrente e letal.

Bauman (2016) recorda na fala do repórter do Guardian, Christopher Catrambone, que após os ataques terroristas de Paris, o alarmismo subsequente aos eventos de novembro de 2015 agravou a problemática da chamada crise humanitária. “A tragédia humana de gente fugindo pelo mar para escapar do terrorismo está sendo depreciada por acusações amargas, pela construção de muros e pelo medo de que esses refugiados venham nos matar” (BAUMAN, 2016). O sociólogo declara ainda que utilizar a palavra “crise” como referência à situação é apenas um codinome politicamente correto para a fase atual da eterna batalha dos formadores de opinião pela conquista e subordinação das “mentes e dos sentimentos humanos”.

#### **4. *Flames of War*: análise da retórica propagandista do Daesh**

Após completar o percurso teórico que embasa pontos centrais de interesse, o presente artigo se propõe a analisar os principais elementos retóricos presentes na série *Flames of War*, composta de dois longas-metragens em formato documental divulgados pelo Daesh. Ambas as

produções audiovisuais foram elaboradas pelo Al Hayat Media Center, departamento de mídia do grupo terrorista, especializado na confecção e divulgação de conteúdo propagandístico para o público europeu, estadunidense e russo. Notórios pela qualidade técnica, vídeos e filmes apresentam linguagem uniforme, ancorada em narrativas cinematográficas e televisivas, além de contar com elementos de computação gráfica. Dessa forma, tanto a estética como a retórica dos produtos audiovisuais foram desenvolvidos a fim de ressignificar e explorar símbolos da cultura ocidental populares, principalmente, entre os jovens. Até mesmo a logomarca do centro midiático se assemelha, propositalmente, à identidade visual da Al-Jazeera, o principal meio de comunicação do mundo árabe, em uma tentativa de conferir veracidade e familiaridade ao conteúdo divulgado.

Com 55 minutos e 13 segundos de duração, o primeiro filme, nomeado *Flames of War: fighting has just begun*, foi lançado em 19 setembro de 2014 pela rede social Twitter. O período, marcado pela ascensão e expansão territorial do Daesh durante os desdobramentos da guerra na Síria, influencia diretamente a estrutura retórica do documentário, o primeiro do gênero divulgado pelo grupo, gerando ampla repercussão na mídia ocidental. Hiperbólica, a produção revela como objetivo principal reforçar e amplificar o poder do grupo terrorista e, ao mesmo tempo, reduzir a efetividade bélica e a moral dos ditos inimigos. Por meio de edições que exageram e manipulam a realidade, a composição reúne diversas passagens de guerra registradas com exclusividade pelo Al Hayat Media Center e imagens de cobertura jornalística, costuradas por uma trilha sonora marcante e narração dramática, conduzida em inglês nativo.

A cena de abertura apresenta o tom de exaltação que será mantido durante todo o filme. O plano abre com os membros clamando: “*You are with us or against us*” (Você está conosco ou contra nós, em tradução livre da autora). Na sequência, é inserido um vídeo do ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, dizendo o mesmo e também um trecho de seu famoso discurso “Missão cumprida”, gravado a bordo do USS Abraham Lincoln (CVN-72), um super porta-aviões de propulsão nuclear, durante a Invasão do Iraque, em maio de 2003. Então, surge a

mensagem “*They lied: the flames of war were only beginning to intensify*” (Eles mentiram: as chamas da guerra estão apenas começando a se intensificar). Pela primeira vez, o termo que nomeia o filme é introduzido ao público, em clara alusão aos destinatários da mensagem. Outra passagem importante e direcionada ao Ocidente se configura pela representação da população civil de territórios recém “libertados” pelo Daesh, saldando e solicitando mantimentos e água aos soldados. Novamente, a cena é instrumentalizada para acusar os líderes islâmicos que se opõem aos atos do Daesh, “espalhando mentiras sobre o regime na televisão herege”.

Antes do início das cenas de guerra, há uma seção em que o grupo ressalta a necessidade de purificar o islã, graças aos muitos muçulmanos que não mantêm a fé de forma correta, principalmente aqueles que defendem que a jihad física – em oposição à jihad do coração ou da alma – não deve fazer parte da prática contemporânea da religião. Justificando e defendendo os atos perpetrados, o narrador introduz imagens de batalha por uma base aérea síria, destacando que a luta do Daesh é diferente das de seus inimigos, pois o grupo luta não por ganhos mundanos, mas por recompensas divinas. Diversas cenas mostram soldados emocionados rezando no campo de batalha em agradecimento a Alá. Nesse ponto da produção, a retórica ideológica se intensifica, promovendo a perversão de ideais sagrados e o processo de desumanização do outro, no caso, os inimigos estadunidenses e europeus. Argumento recorrente na retórica propagandista, a morte em batalha – ou o martírio, na concepção extremista – é construída como um momento de celebração e nunca como uma perda. Nesse sentido, um trecho na primeira metade do documentário mostra quando um dos soldados do Daesh é baleado; seus companheiros avançam no campo de batalha sem parar para prestar socorro enquanto o câmara também continua filmando. Nesse momento, o narrador anônimo retrata a morte como gloriosa, afirmando que os espectadores puderam assistir a “alma dele indo para um lugar muito melhor”.

Como nas produções hollywoodianas, o ápice do documentário se localiza nos minutos finais. De modo icônico, as imagens exibem cenas registradas após a conquista da base da 17ª Divisão síria, próximo à

Raqqa. Apartamentos residenciais formam o pano de fundo para a apresentação de uma fileira de soldados capturados cavando as próprias covas com as mãos em um campo aberto. Um dos soldados é colocado em plano fechado para então fazer uma longa declaração contra o regime de Bashar al-Assad e seus aliados. Para dramatizar ainda mais a sequência, o narrador aparece, enfatizando a mensagem de que a guerra está apenas começando para, então, fazer parte da execução em massa dos prisioneiros. Os corpos caem nas covas e o primeiro filme da série *Flames of War* termina com as imagens se afastando de forma gradual.

Já o filme-sequência chegou ao conhecimento público, pelo Youtube, em 29 de novembro de 2017, período crítico para o Daesh, marcado pela perda de grande parte do território conquistado no Iraque e Síria. A nova produção conta com o título *Flames of War: until the final hour*, em clara alusão à obra de Traudl Junge, que retrata os últimos dias do regime nazista e de Adolf Hitler. Paralelamente, o título também reforça a ideia propagada de que os ataques terroristas e a luta do Daesh na guerra síria seriam um modo de dar início ao “fim dos tempos”; por meio de manifestos e vídeos, mensagens defendem que uma grande batalha contra os infiéis desencadearia os acontecimentos necessários para o “dia do juízo final”, descrito pelo Hadiz, um dos textos sagrados. O roteiro, organizado de forma estratégica, reitera essa referência constantemente ao longo dos 58 minutos de filme, reforçando que a vitória contra o Al’ahzab<sup>3</sup> ainda virá, apesar das perdas momentâneas. A retórica tem como intuito atingir tanto os inimigos quanto apoiadores do grupo; voltada para estes últimos, a mensagem salienta o apelo religioso do momento de provação, dos mártires e do arquétipo do herói. O período de perdas é interpretado como a necessidade de revelar os verdadeiros fiéis. É possível notar um aumento significativo no uso de passagens do Alcorão e referências religiosas a fim de fundamentar a narrativa da inevitável vitória após as derrotas por meio da intervenção divina. Nos minutos finais, reforçando a importância da mensagem, há a aparição do então califa Abu Bakr al-Baghdadi, que se dirige aos muçulmanos, enfatizando, mais uma vez, para que não se impressionem com

---

3. Coalizão de países, considerados infiéis, que luta contra o Daesh.

“as nações pecadoras, que se unem contra o Estado Islâmico, pois essa é a condição para a vitória em qualquer era”. Toda a composição da cena para o discurso do califa enfatiza a lógica propagandista messiânica que envolve a figura de al-Baghdadi, que, como todo líder carismático, assume o mito do escolhido por Deus.

O segundo longa-metragem da série *Flames of War* trabalha também, de forma ainda mais acentuada, o processo de desumanização dos inimigos. Logo nos primeiros minutos, imagens de crianças mortas em decorrência de um ataque da coalizão à cidade de Raqqa preenchem a tela, seguidas de um vídeo em que o presidente estadunidense Donald Trump comenta sobre a brutalidade do Daesh: “*This is an evil, sadistic, monstrous enemy, absolute butchers*” (Esse é um inimigo demoníaco, sádico monstruoso, são açougueiros). A inserção busca desacreditar o discurso dos inimigos por meio da contradição: os que acusam o Daesh de ser desumano praticam atos tão ou até mesmo mais brutais, sem uma causa ou a orientação divina, tornando-os injustificáveis; argumento explorado a fim de legitimar os ataques perpetrados, principalmente, a alvos ocidentais.

Elementos de teor emocional, com ênfase na trilha sonora, foram empregados em abundância, se comparados ao primeiro filme; a ausência de pluralidade de argumentos para manter a ideologia extremista frente às recentes perdas pode ser um dos motivos que justifiquem a escolha. Após reforçar a premissa de desumanização dos inimigos durante todo o roteiro, compondo a narrativa para legitimar os atos cometidos, os minutos finais foram elaborados para impactar os inimigos e a audiência, salientando que a capacidade operativa do Daesh se mantém intacta. Cenas de execuções de prisioneiros com facas, tiros, pedras e fogo invadem a tela, inclusive, registradas em *slow motion* e alta qualidade. Por cerca de cinco minutos, uma sequência de degolamentos tem destaque, sendo finalizada apenas quando a última cabeça é jogada em um buraco ensanguentado no chão. Em um artifício retórico, os dois filmes da série *Flames of War* compartilham a mesma cena final: soldados capturados cavando as próprias covas com as mãos em um campo aberto e, posteriormente, a execução de todos eles. A escolha de repetir o final simboliza a manutenção das convicções ideológicas e o

reforço da vitória após o período de provação. De modo subliminar, o fechamento revela a crença de que, independentemente da fase da luta contra os infiéis, o destino daqueles que se opõem ao Daesh é sempre o mesmo, graças à vontade de Deus.

## 5. Considerações finais

Com base na análise da retórica propagandista intrínseca na série *Flames of War*, é possível identificar que o Daesh se apropria de elementos ocidentalizados da cultura audiovisual a fim de conferir credibilidade e legitimidade às produções, em um processo paradoxal. O universo simbólico, acionado pela estética e técnica empregadas em ambos os filmes, aliado ao uso da língua inglesa evidencia o esforço em conferir um aspecto internacional à organização terrorista. Com reforço dos integrantes europeus e estadunidenses, o Al Hayat Media Center estudou cuidadosamente a estratégia propagandística utilizada pelos governos dos Estados Unidos e Reino Unido para validar social e midiaticamente a invasão ao Iraque, após o 11 de Setembro, e aprimorá-la visando atingir seus próprios objetivos. Dessa forma, o Daesh conseguiu estabelecer mitos igualmente falsos e distorcidos a serviço do proselitismo e recrutamento, por meio da instrumentalização midiática profissional, principalmente das redes sociais (NAPOLEONI, 2015, p.21).

Apesar de terem sido produzidos em contextos diferentes, ambos os filmes se sobrepõem na tentativa de fortalecer os pilares ideológicos que justificam a existência do Daesh. A intenção de legitimar o grupo nos âmbitos político e religioso é latente. Isso fica refletido na própria escolha do nome do califado como “Estado Islâmico”, representando a utopia de ser reconhecido como um Estado, de fato, independente e a asserção do papel central do islã na política, rejeitando em seu cerne qualquer flexibilização de caráter secular.

A tentativa de legitimação política fica registrada categoricamente no primeiro filme, que dedica longas cenas para apresentar a estrutura burocrática atendendo às necessidades da população por meio de atividades consideradas estatais, incluindo supostas parcerias com líderes locais nos territórios iraquiano e sírio. Já o desejo de se legitimar na esfera religiosa conta ainda com muito mais dedicação e empenho retó-

rico, principalmente no segundo filme. Devido às perdas militares e ataques terroristas já perpetrados, argumentos e elementos religiosos são instrumentalizados em abundância para validar a lógica extremista e, conseqüentemente, o nível de violência empregado pelo grupo. A partir de uma cosmovisão dicotômica, a interpretação das escrituras sagradas induz ao conflito contra aqueles considerados infiéis, apóstatas ou heréticos, que não possuem direito de defesa frente às leis divinas, encaradas como incontestáveis.

Mesmo com a redução do domínio territorial e a morte do califa Abu Bakr al-Baghdadi em decorrência de uma operação militar dos Estados Unidos na Síria em outubro de 2019, os efeitos da retórica propagandística do Daesh seguem ativos e influentes, especialmente na esfera digital. No atual contexto social, a falência das instituições e promessas da modernidade mantém o projeto autoritário do Daesh vivo, arraigado no apelo do martírio último e a perversão do arquétipo do herói, parte indissociável da psique humana.

A série *Flames of War* representa um importante marco evolutivo na estratégia, estética e prática midiática dos movimentos terroristas, não apenas voltadas aos processos de recrutamento e radicalização, mas também na propagação do pânico moral. A partir dos resultados e análises decorrentes, o presente artigo espera contribuir para abrir caminho a pesquisas posteriores, nomeadamente, no que diz respeito à relação entre a midiaticização do terrorismo, na retórica propagandística do Daesh, e o aumento da incidência de operadores solitários, popularmente conhecidos como “*lone wolves*”, considerando as características dos relacionamentos possibilitados pela interatividade tecnológica.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BECKER, Howard. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press of Glencoe, 1963.

BUTLER, Taryan. *The Media Construction of Terrorism Pre and Post-9/11*. 2015.

CELSON, Antony N. *The Islamic State and Boko Haram: Fifth Wave Jihadist Terror Groups*. Foreign Policy Research Institute, San Angelo, 2015.

COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics*. 3ª ed. Nova York e Londres: Routledge, 1980.

KAPLAN, Jeffrey. *Terrorism's Fifth Wave: A Theory, a Conundrum and a Dilemma*. Perspectives on Terrorism, Lowell, v. 2, n. 2, p.12-24, jan. 2008.

LAURIA, Bianca Vince; SILVA, Henrique Roder; RIBEIRO, Poliana Garcia. O Estado Islâmico. *Série Conflitos Internacionais*, v. 2, nº 2, abr. 2015. (Marília: Observatório de Conflitos Internacionais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – UNESP, 2015. p. 1-6.)

MENDONÇA, Kleber. *A punição pela audiência: Um estudo do Linha Direta*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MORIN, Edgar. *Rumo ao abismo? Ensaio sobre o destino da humanidade*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NAPOLEONI, Loretta. *A fênix islamita: o Estado Islâmico e a reconfiguração do Oriente Médio*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

RAPOPORT, David C. *The Four Waves of Modern Terror: International Dimensions and Consequences*. In: *An International History of Terrorism: Western and Non-Western Experiences*, edited by Jussi M. Hanhimaki and Bernhard Blumenau, 282-310. New York: Routledge, 2013.

SCHMID, Alex. *Statistics on Terrorism: The Challenge of Measuring Trends in Global Terrorism*. *Forum on Crime and Society*, vol. 4, 2004.

SHARMA, Sanjay; JASBINDER, Nijjar. *The racialized surveillant assemblage: Islam and the fear of terrorism*. *Popular Communication*, 2018.

TVERSKY, Amos; KAHNEMAN, Daniel. *Availability: A heuristic for judging frequency and probability*. *Cognitive Psychology*, 1973.

\_\_\_\_\_. *Judgment under uncertainty: Heuristics and biases*. *Science*, 1974.

VON SIKORSKI et al. *Muslims are not Terrorists: Islamic State Coverage, Journalistic Differentiation Between Terrorism and Islam, Fear Reactions, and Attitudes Toward Muslims*. 2017.

## CAPÍTULO 12

# Narrativa audiovisual e performances femininas: o gênero como figura de historicidade em *Coisa Mais Linda*

NICOLI TASSIS

*#streaming #série ficcional #performancefeminina*

Durante a maior parte do século XX, reconhecer e transcender o seu sujeito foi considerada uma tarefa fundamental para as diversas vertentes do feminismo e suas importantes reivindicações ao longo da história. Especialmente, no que diz respeito à quebra das prescrições de uma sociedade patriarcal – compreendida aqui como aquela regida por uma lógica sociopolítica que privilegia os homens em situações de poder, enquanto subjuga a existência e a ação femininas, de variadas maneiras. Ainda que as abordagens do conceito de patriarcado se mostrem bastante heterogêneas e até mesmo controversas, a ponto de algumas pesquisadoras optarem por não usar mais o termo em suas pesquisas, consideramos importante resgatá-lo, diante da constatação de que, apesar dos avanços vivenciados nas últimas décadas, ainda há muitos silenciamentos e violências que se perpetuam pela condição de “ser mulher”.

Em 1990, Judith Butler lançou nos Estados Unidos a obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”, que chamou a atenção para o fato de que era preciso elaborar o “ser mulher” em movimentos que não apenas se limitassem a fazer um contraponto à dominação

masculina, mas que, de fato, desconstruíssem os critérios prévios da regulação política e da representação que, historicamente, têm assujeitado as mulheres, dotando-lhes de uma posição secundária nos espaços públicos. Para a autora, enquanto a categoria “mulher” opera na lógica da totalidade, não só falha no intuito de unificar pautas e reivindicações, como também cai na contradição de alimentar a própria estrutura de opressão que pretende combater.

No período de lançamento dessa obra, as diversas vertentes feministas já estavam há pelo menos uma década discutindo os problemas da fixação do feminino numa identidade única e generalista, remediando essa questão com o uso da palavra no plural. Ao assumirem o desejo de conferir ampla visibilidade às múltiplas causas das “mulheres”, pesquisadoras e/ou militantes dos feminismos buscavam suplantar as críticas em torno da incapacidade de se falar em nome de uma totalidade, que jamais poderia ser apreendida em um significante, uma vez que a grande diversidade das chamadas “experiências femininas” no cotidiano social tornam o substantivo “mulher” bastante redutor e limitado.

Em um dos inúmeros diálogos estabelecidos por Butler em sua obra, destaca-se o embate com Simone de Beauvoir e sua distinção entre sexo e gênero, considerada basilar para a maior parte das teorias feministas. Na concepção butleriana, tal dicotomia estaria, indubitavelmente, inscrita na tradição de oposições metafísicas que orientam o pensamento ocidental e, portanto, seria parte da mesma lógica coercitiva hegemônica que buscava, contraditoriamente e sem êxito, combater. Na perspectiva beauvoiriana, o sexo diria respeito ao que é natural, enquanto o gênero seria socialmente construído. Tese essa que Butler (2003) acredita ser uma tentativa de diferenciação improdutiva, por reproduzir acriticamente o modelo binário significante/significado.

Para a autora, não há distinção entre sexo e gênero, e sim uma “unidade metafísica”. Assim, ela propõe repensar os corpos não mais como um dado biológico, mas como “superfícies politicamente reguladas”, ou seja, produzidos na interação dos processos de institucionalização, codificação e regularidades que ofertam múltiplos sentidos, sendo indissociável das redes de instituições, dos demais corpos e tecnologias em que são continuamente (re) construídos e (re) significados.

Nessa perspectiva, Butler (2003) investiga a identidade, a sexualidade e o gênero norteados pelo reconhecimento de que não caberia mais aos estudos feministas resolver as questões da identidade primária (do seu sujeito) como fundamento da sua tarefa política.

Longe de ser uma perspectiva apolitizada, em que se prescinde da política representativa ou de qualquer tipo de institucionalidade, o que a autora reivindica é o reconhecimento: das limitações do modelo representativo; do seu caráter eminentemente fluido; e das interferências práticas inerentes à institucionalização de identidades no circuito social. Nesse ponto, torna-se necessário pensar, ainda que brevemente, sobre o próprio conceito de representação. A partir de Foucault, apresentam-se duas vertentes para tratarmos o conceito. A primeira diz respeito ao processo político de visibilidades e legitimações das mulheres como sujeito, tão caro às lutas feministas por equidade de gênero. Mas, a segunda, de viés problemático, é inerente à função normativa da linguagem, no sentido de determinar como os indivíduos deveriam ser e performar.

Numa perspectiva foucaultiana, é preciso, portanto, problematizar que as instituições e os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que veem posteriormente a representar, a partir de critérios previamente delimitados para determinado gênero. Desse modo, a representação pressupõe um anterior que deve ser materializado e é para não incorrer nessa “armadilha” que se propõe refletir sobre a dimensão histórica, reconhecendo o caráter eminentemente relacional que deve atravessar e constituir os estudos da comunicação. Desse modo, nos aproximamos de Butler (2003) no entendimento de que a identidade é sempre fruto de práticas legitimadoras e, por isso, deve ser debatida sob o prisma de uma genealogia crítica de suas materialidades e subjetivações.

A partir dessa discussão, oferta-se o conceito de performance, que diz respeito à reatualização perene e processual das marcas culturais de gênero que, por sua vez, pode ser compreendido como uma ação que constitui identidades transitórias. Em outras palavras, ao se contrapor à dicotomia gênero (social) e sexo (biológico), a autora apresenta a prática performática como um espaço de atualização contínua dos gestos, do vocabulário e das imagens que compõem as marcas culturais de gênero

e o caracterizam como um processo social, dotando a prática performática de um caráter volúvel e dramático. Nessa perspectiva, é refutada a ideia do gênero como uma identidade estável ou mesmo um locus de ação que se desdobra em atos afins. Antes, o gênero passa a ser percebido como uma identidade tênue, temporalmente construída por meio de uma repetição estilizada de atos. Assim, “o efeito de gênero” é construído pela estilização do corpo, cotidianamente, constituindo um “eu” que de permanente tem apenas o seu processo de construção, tornando o corpo tão cultural quanto o gênero.

Ao afirmar que os corpos performam gêneros, repetidamente, Butler (2003) não considera esses “estilos de carne” como verdadeiros ou falsos e sim como marcas de que aquilo que é coletivamente reconhecido como próprio ou não a um determinado gênero só é possível por conta dessa estrutura de repetição e citação continuadas. Nesse ponto, residem as principais críticas ao seu trabalho, pois ao refutar a dicotomia sexo/gênero, ela não oferta a sedimentação de um novo lugar teórico-metodológico que resolva, de fato, a complexa questão colocada.

Contudo, talvez, aí também esteja a maior contribuição do seu pensamento. Ao propor o abandono da pretensão de estabilidade identitária, ela sinaliza que as novas identidades que surgem e interagem nesse fluxo constante, por mais variadas e singulares que possam ser, são fixações que, uma vez admitidas, eliminam o caráter contingente atrelado ao conceito de performance. Daí, a importância de se assumir o permanente movimento, não como uma fraqueza ou inconsistência de investigação, mas como a sua potência.

Ao admitir o gênero como performativo, Butler (2003) evidencia que não há essência inerente aos signos corporais, propondo pensar de maneira imbricada sobre as três dimensões fluidas que compoem a corporeidade: 1) sexo anatômico, biologicamente definido; 2) identidade de gênero, que Beauvoir (2009) considera uma construção social; e 3) a performance de gênero, elemento perturbador das duas primeiras dimensões, que reafirma o caráter imitativo de todo gênero e aponta para a desnaturalização das identidades sexuais.

Desse modo, assume-se que não é possível fixar valores com base no gênero, nem considerar comportamentos como “naturais” ou “antinatu-

rais” por categorias prévias, avançando na compreensão do “ser mulher” como um ato da vontade, como pressupôs Beauvoir (2009), construído gradualmente e atravessado por uma infinidade de modos, práticas e significados culturais. Nesse contexto, o gênero é observado como um fenômeno dinâmico, com destaque para o processo de escolha existencial dentre as diversas possibilidades culturais recebidas e renovadas (BUTLER, 2003).

No ensejo desse debate, reconhecemos que as narrativas audiovisuais – assim como outras formas de narrar – desvelam determinações concretas, historicamente constituídas e, portanto, mais do que representações estáticas da realidade, materializam relações sociais complexas, em suas convenções, formas, discursos e temáticas. Assim, admitimos a série *Coisa Mais Linda* (Original Netflix Brasil, 2019, 2020), como empiria instigante para problematizar, em caráter exploratório, as múltiplas experiências de “ser mulher” materializadas nas telas.

Produzida e distribuída pela plataforma de *streaming* que ocupa o segundo lugar em número de assinaturas no Brasil – com 17,9 milhões, perdendo apenas para a Globoplay, com 20 milhões de assinantes (SILVA, 2021) –, a série é composta por duas temporadas e 13 episódios, tendo como criadores Giuliano Cedroni e Heather Roth, e direção geral de Caito Ortiz. É centrada na trajetória de quatro personagens (Maria Luiza Carone Furtado ou Malu, interpretada por Maria Casadevall; Adélia Araújo, por Pathy Dejesus; Thereza Soares, por Mel Lisboa; e Lígia Soares, por Fernanda Vasconcelos) que – apesar de suas vivências singulares, especialmente no que diz respeito aos contextos econômicos, familiares, culturais e raciais – têm em comum a luta por autonomia, em uma sociedade de composição binarista.

Acreditamos, assim, que essa série é emblemática para compreendermos, ainda de forma exploratória, a respeito das performances femininas, via historicidade, assumindo uma perspectiva relacional, contextual e transdisciplinar de investigação. Por meio da historicidade, consideramos que é possível construirmos um percurso teórico-metodológico que problematize as contradições e disputas materializadas em muitos dos episódios, ambientados nas décadas de 1950 e 1960, de

modo a observar como as formações hegemônicas se relacionam com as instabilidades e potências de transformação.

Ao longo das duas temporadas da série, a condição de “ser mulher” se oferta como fio condutor da narrativa, apresentando aos espectadores uma saga paradoxal. Ao mesmo tempo em que as coprotagonistas seguem em uma busca (menos ou mais) consciente da sua transcendência como sujeito, vivem imersas em experiências cotidianas que insistem em reduzi-las à imanência. Nesse ponto, a série parece se embater com a mesma questão-problema trabalhada por Beauvoir (2009): em um mundo em que aos homens é inerente o reconhecimento pleno; às mulheres resta a luta e a reivindicação diária para alcançá-lo.

Mesmo sendo ambientada no Rio de Janeiro de meados do século XX, a produção trata de temas ainda não superados, como a resistência ao racismo e ao machismo, dados a ver nos constantes conflitos narrados, algumas vezes de modo violento, outras de forma sutil, mas não menos problemáticas. Tal constatação nos aponta para a importância da consciência histórica, em gestos investigativos que compreendam que passado, presente e futuro são constantemente reconfigurados e se ofertam numa relação imbricada de afetos e tensionamentos múltiplos.

É nesse cruzamento de rotas que o presente se estabelece como histórico sendo, portanto, vivo (RICOEUR, 1985). Assim, numa perspectiva ricoeuriana, admitimos que todo o esforço de narrar – inclusive, o das séries audiovisuais ficcionais – é um modo de lidar com a experiência temporal e de dotar de sentidos a nossa trajetória em determinado tempo e espaço. A consciência histórica nos permite, desse modo, olhar para a série e compreendê-la como a configuração de mundos possíveis, a partir dos quais se tem uma proposição de experiência do/no/sobre o tempo, que tensiona - de modo permanente e fluido - o presente, o passado e o futuro.

Para tangibilizar essa perspectiva teórico-metodológica, propomos o gênero como uma “figura de historicidade” (RIBEIRO, LEAL e GOMES, 2017), ou seja, como uma imagem conceitual capaz de, num duplo movimento, dar a ver as questões temporais que atravessam e constituem a série enquanto fenômeno midiático (dimensão reflexiva); ao passo que também sugere caminhos e operadores para a sua problema-

tização (dimensão operacional). Ao ser admitido como figura de historicidade, o gênero se torna o conceito nuclear, tanto da investigação teórica, quanto metodológica, dessa análise exploratória.

Diante disso, nos alinhamos com a compreensão de que a cultura se estabelece como lugar de variadas disputas e subjugações que se dão não só pela força, mas pelas coerções de ordem simbólica. Assim, a formação das tradições e da hegemonia de uma determinada classe dominante – no escopo da série analisada, do patriarcado brasileiro, presente na constituição do ideal de família e da sociedade em geral (FREYRE, 2002) – depende da ampla legitimação dos valores e práticas que sustentam tal dominação, empreendida a partir da universalização de significados para o conjunto social (WILLIAMS, 1979, 2011).

Se a universalização de sentimentos, práticas, valores e significados é elemento basilar para a instauração das hegemonias, então, torna-se fundamental problematizar as implicações de certas formas de ser e estar no mundo serem (re)afirmadas, enquanto tantas outras são negadas ou excluídas. Pretendemos realizar esse movimento crítico de investigação, a partir da seguinte pergunta norteadora: Quais são as formas de “ser mulher” performadas pelas quatro coprotagonistas na *série Coisa Mais Linda*? Assim, mais uma vez, essa perspectiva analítica se alinha com Butler (2003), ao se contrapor à noção estável e totalizadora do “ser mulher”, o que nos coloca diante do desafio de não situar o “feminino” como uma dimensão prévia ao masculino, que supostamente devia ser resgatada, mas de direcionar o gesto de investigação para os processos de criação e transformação no bojo dessa mesma cultura.

Fazem parte do *corpus* ampliado desse exercício analítico exploratório os 13 episódios das duas temporadas. Para trabalhar o gênero como figura de historicidade elegeram-se os seguintes operadores metodológicos, ofertados no cruzamento com as próprias escolhas temáticas e narrativas da série, a saber: a) racismo e machismo; b) violência simbólica; c) violência estrutural; d) violência patriarcal (BOURDIEU, 2014; DAVIS, 2016, 2017, 2018; GALTUNG, 1969). Desse modo, propomos um gesto investigativo inicial de proposição do gênero como uma figura de historicidade. Buscamos, por via complementar, problematizar os significados e relações sociais que atravessam o ser(ou se tornar)

mulher(es), a partir da multiplicidade temporal materializada em *Coisa mais Linda*.

### **1. Entre o samba e a bossa nova: somos muitas**

A abertura da série aciona o imaginário coletivo (MEAD, 1926) em torno da “cidade maravilhosa”, trazendo imagens que remetem à exuberância do Rio de Janeiro (RJ), então capital do país, em 1959. Logo nos segundos iniciais, a voz da protagonista Maria Luiza se faz ouvir, em meio à profusão de fogos de artifício e da oferenda à Iemanjá, embalada nas ondas do mar de Copacabana, numa provável comemoração de Réveillon. “Uma mulher tem que ter qualquer coisa além da beleza, qualquer coisa de triste, qualquer coisa que chora, qualquer coisa que sente saudade. Um molejo de amor machucado, uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher”. Essa fala de abertura se oferta quase como um prenúncio dos afetos que aguardam os espectadores ao longo da série.

Maria Luiza começa a sua jornada como uma jovem esposa e mãe, a qual deixa o conforto da mansão de seu pai em São Paulo (SP) à procura do marido Pedro, que havia se mudado tempos antes para a capital fluminense a fim de abrir um restaurante, com o dinheiro oriundo, provavelmente, de uma espécie de dote matrimonial. Ao chegar ao Rio de Janeiro, ela encontra o apartamento em que ele morava e o suposto estabelecimento comercial em estado de abandono. Na sequência, descobre que também havia sido abandonada pelo companheiro, que mantinha relacionamentos extraconjugais e desapareceu com todo o seu recurso financeiro. A dor do luto por ter sido enganada é tanta que ela põe fogo nas fotos e roupas do marido, quase sendo tragada também pelas chamas. Nesse momento, é socorrida por Adélia, que trabalha como diarista no edifício. Começa, ali, o embrião de uma saga de sororidade, ou seja, de apoio recíproco para se conseguir o poder para todas as mulheres, numa aliança de gradativa confiança e reconhecimento mútuo (LAGARDE, 2005).

Mais tarde, ao encontrar a amiga de infância Lígia (casada com um político conservador em ascensão chamado Augusto), Maria Luiza é aconselhada a contar às pessoas que Pedro faleceu. Assim, não teria que

enfrentar o julgamento da chamada alta sociedade e a vergonha de ser uma “mulher separada”. Aqui vale recordar que, do ponto de vista legal, vigorava naquele período o desquite, instituído em 1942, a partir do artigo 315, da Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916 (CÓDIGO CIVIL, 1916). Em termos práticos, consistia na separação do casal e de seus bens, sem, contudo, romper o vínculo conjugal, o que impedia novos casamentos no Brasil. Desse modo, o desquite – ou seja, “não quites” ou em débito com a sociedade - permitia o fim dos deveres de coabitação, do regime de bens e da fidelidade recíproca, mas mantinha o vínculo matrimonial em uma época em que o casamento era considerado perpétuo e indissolúvel.

Contudo, a própria Lígia acaba contando o ocorrido à jornalista Thereza, sua concunhada, casada com Nelson, irmão de Augusto, que se torna mais uma das mulheres dessa rede de apoio. Com vistas a se despedir do Rio de Janeiro e retornar a São Paulo, Maria Luiza aceita, relutante, o convite das amigas para um passeio de barco, onde ela conhece mais dois personagens que se tornarão centrais durante as duas temporadas da série: Roberto (Gustavo Machado), diretor de uma gravadora, e Chico (Leandro Lima), artista de *Bossa Nova*, novidade musical naquele período. Ao longo das temporadas, os três compõem um triângulo amoroso.

Antes de regressar a São Paulo, Maria Luiza aceita o convite de Chico para conhecer o “Rio de Janeiro de verdade”. Os dois sobem o morro e ela ouve pela primeira vez o samba carioca. Diante daquela experiência tão diferente da sua realidade como filha de um rico fazendeiro de café, ela começa a se identificar como “Malu” e compreende que não precisava de marido para levar adiante o sonho de abrir um clube musical. Mas, as limitações por conta da condição feminina logo começam a aparecer: o banco lhe nega empréstimo; o pai ameaça cortar o auxílio financeiro, caso não volte para casa e se case novamente; o Roberto recusa o seu pedido de sociedade; o agiota de seu ex-marido passa a persegui-la; e o próprio sistema legal naquele período não autorizava as mulheres a abrirem e gerirem uma empresa.

No contexto legal brasileiro, o Código Civil (1916) colocava a mulher em situação de inferioridade legal na “hierarquia familiar”, com exceção,

da “falta ou impedimento” do marido (arts. 233, 240, 247 e 251). Tal código foi revisado pela Lei n. 4.121, de 27 de agosto de 1962 e são muitos os artigos que marcam as desigualdades de gênero. As mulheres casadas não poderiam “aceitar ou repudiar herança ou legado”, sem a autorização do marido (art. 242, inciso IV); só poderiam administrar os bens do casal quando o esposo estivesse “em lugar remoto, ou não sabido”, “em cárcere por mais de dois anos” ou fosse “judicialmente declarado interdito” (art. 251, incisos I, II e III).

Ademais, só poderiam ajuizar ações civis e comerciais com permissão dos maridos (art. 242, inciso VI), salvo exceções (arts. 248 e 251), e só teriam direito à pensão alimentícia fixada pelo juiz no desquite judicial se fosse considerada “inocente e pobre” (art. 320). No artigo 6º, inciso II, afirma-se que as mulheres casadas “são incapazes, relativamente a certos atos (art. 147, n.1) ou à maneira de os exercer”, definindo que competia ao marido como chefe da sociedade conjugal “o direito de autorizar a profissão da mulher e a sua residência fora do teto conjugal” (art. 233, nº IV), o que era corroborado no Art. 242, que diz “a mulher não pode, sem autorização do marido: exercer profissão”.

É no bojo dessas restrições aqui brevemente resgatadas que Malu começa o seu processo de emancipação e encontra em Adélia uma coprotagonista improvável, pela sua condição de mulher negra, neta de pessoas que viveram em condição de escravidão, analfabeta, “mãe solteira”, empregada doméstica e moradora do morro. Ao vê-la no *hall* do prédio trazendo a filha doente para o trabalho, a paulista resolve fazer-lhe uma proposta de emprego. Adélia, que a princípio nega, é interrompida pela chegada da patroa que, desaprovando o seu atraso, a dispensa da diária, sem remuneração. “Eu não faço você dormir aqui, eu deixo você levar a minha roupa pra lavar em casa e ainda te dou folga no domingo” (COISA MAIS LINDA, 1x2, 2019).

Mesmo consciente das práticas abusivas da patroa, que chega a afirmar que não queria a menina mexendo em suas coisas, Adélia se porta de modo subserviente e, inclusive, a agradece. Essa é apenas uma das inúmeras cenas da série que realçam a classe e a raça como marcadores das desigualdades sociais que se perpetuam no contexto brasileiro, até os dias de hoje. “A terceirização do trabalho doméstico cria,

portanto, uma oposição de classe e raça entre as próprias mulheres, ao mesmo tempo em que se configura em uma solução privada para um problema público, sendo, portanto, acessível apenas àquelas famílias com mais renda” (IPEA, 2020).

De acordo com o levantamento feito pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD CONTÍNUA, 2020), a partir dos dados comparativos entre os últimos trimestres de 2019 e 2020, o trabalho doméstico continua sendo uma atividade exercida de modo majoritário por mulheres, que compõem 92% dos 4,9 milhões de trabalhadores, sendo 52% delas chefes de família. Destas, 75% atuam na informalidade, sem carteira assinada, trabalhando uma média semanal de 52 horas, recebendo menos de um salário mínimo. As mulheres negras e de baixa escolaridade são maioria, representando 65% ou 3 milhões de pessoas, o que “radicaliza a divisão sexual do trabalho e a lógica de opressões interseccionais” (BRITO; CAL, 2020).

Com a promulgação da Emenda Constitucional 72, conhecida como a PEC das Domésticas (PEC 66, 02/04/2012), e a posterior aprovação da Lei Complementar 150/2015, que regulamentou a referida emenda, o trabalhador doméstico passou a ter legalmente garantidos os direitos ao Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), ao seguro-desemprego, salário-família, adicional noturno, adicional de viagens, etc. Mesmo assim, torna-se evidente pelas pesquisas recentes que tais conquistas ainda estão distantes de vigorar concreta e amplamente. Que dirá em meados do século passado, tempo em que se passa a trama da série analisada, em que não havia amparo legal ao reconhecimento dessas trabalhadoras como sujeito de direitos.

Adélia, apesar de ser performada como uma mulher forte e batalhadora, convive cotidianamente com a invisibilidade e a submissão ao “outro”, seja à patroa que lhe trata em condições análogas à escravidão; ao seu namorado Capitão (Ícaro Silva), suposto pai biológico de sua filha Conceição, que segue livremente o seu sonho de ter uma carreira musical, entrando e saindo de sua vida, sem maiores explicações, ou responsabilidade parental; à irmã Ivone (Larissa Nunes), que durante boa parte da trama se aproveita dela financeiramente; ao Nelson (verdadeiro pai biológico de sua menina) com quem teve um relacionamento

amoroso durante o tempo em que trabalhou como doméstica em sua casa e, apesar de gostar dela, não foi capaz de enfrentar a família para assumir a relação; e até mesmo o fatídico primeiro encontro com Lígia, que aponta para o modo como uma jovem negra é, costumeiramente, enquadrada: se está presente no espaço de um futuro clube musical, é na condição presumida de empregada.

Essas e outras relações de poder tensionadas ao longo da série dão a ver que a violência simbólica se institui, em grande medida, por meio da adesão do dominado às práticas dominantes, que acaba por tornar corriqueiras situações afins que servem como instrumentos de validação da condição de perpétuo assujeitamento. Também remetem à violência estrutural, naturalizada em estruturas sociais pelas injustiças e explorações de diversas ordens sofridas cotidianamente. Adélia, muitas vezes, se encontra encarcerada por um ciclo contínuo de exclusões, não porque não seja capaz de perceber as arbitrariedades dos circuitos de poder, mas por ter a suas experiências diárias, desde a infância, atravessadas e constituídas pela privação dos direitos básicos para uma vida, de fato, digna e, portanto, própria a um sujeito de direitos.

Contudo, as hegemonias não são formações estáticas, sendo atravessadas e constituídas por práticas emergentes e residuais (WILLIAMS, 2011). A sociedade improvável entre Adélia e Malu evoca muito das instabilidades e disputas da sociedade brasileira em curso naquele período. Mesmo diante do descrédito familiar e social, elas perseveram no sonho de gestar o próprio negócio. “Duas mulheres malucas realizando o impossível”, é o “contrato” que Malu escreveu em um pedaço de papel, apontando para a impossibilidade legal de duas mulheres firmarem um acordo desse tipo oficialmente, e também para o fato de que sua futura sócia sequer era capaz de ler aquelas palavras e assinar o próprio nome.

Quando a abertura do clube parece estar próxima, uma forte tempestade destrói o estabelecimento. É nesse momento que a relação – a princípio horizontal – entre Malu e Adélia se desestabiliza, desvelando as condições de raça e classe díspares que dotam as experiências e subjetividades dessas duas mulheres de um caráter bastante singular. O embate que se segue é um dos mais potentes da série. Diante do apelo de Adélia

de que juntas elas poderiam dar um jeito na situação, como já haviam feito antes, Malu a confronta, recebendo na sequência uma verdadeira “aula” a respeito das desigualdades sociais e suas interseccionalidades:

Malu: Pelo amor de Deus Adélia. Não precisa fingir que você se importa.

Adélia: Eu me importo[...]

Malu: Por quê? Se fui eu que abri mão da minha vida inteira pra conseguir fazer essa merda desse lugar.

Adélia: Ah é! Você é a maior vítima do mundo inteiro.[...]

Malu: Adélia! Adélia eu tava tão perto, cê entende? Eu tava lutando pelo meu direito de trabalhar, eu deixei meu filho na casa da minha mãe. Tô tentando fazer alguma coisa pela minha vida. Só que tá muito difícil!

Adélia: Chega Malu! Para de olhar pro seu próprio umbigo, sua egoísta! Tudo eu! Eu fiz, eu perdi! Eu, eu, eu, eu. A gente perdeu! “Lutando pelo meu direito de trabalhar?” Eu trabalho desde os oito anos de idade. A minha avó nasceu numa senzala e é difícil. É bem difícil mesmo. Eu trabalhei seis, sete dias na semana. Saía de casa às quatro horas da manhã, ficava mais de uma hora ônibus na ida, mais uma hora no ônibus na volta e chegava em casa a Conceição tava dormindo. Tudo isso pra por um prato de comida na mesa. Isso sim pra mim é relevante. (COISA MAIS LINDA, 1x 3, 2019).

É possível perceber como esse diálogo se relaciona, de maneira livre, com várias das contribuições da filósofa estadunidense Ângela Davis para os estudos feministas, lançando luz sobre o seu caráter interseccional. Ao resgatar, em uma perspectiva historicizada, o protagonismo das mulheres negras na resistência à escravidão nos Estados Unidos, Davis (2016) as reconhece como sujeitos sociais e políticos de fundamental importância para o processo emancipatório, nos levando a fazer uma releitura da chamada primeira onda do feminismo. Ao lado da luta pelo direito ao voto das sufragistas – em sua maioria, mulheres brancas,

escolarizadas e provenientes das classes mais favorecidas – a autora realça as lutas: contra a estrutura escravocrata e suas cicatrizes; contra a violência patriarcal; contra a limitação feminina nos espaços públicos; e em prol da inserção igualitária no mundo do trabalho remunerado.

Desse modo, ao resgatar de forma consciente e articulada as experiências dolorosas vividas por si e seus ancestrais, Adélia reconta não apenas a própria história, mas aponta para as contradições dos contextos políticos, econômicos e socioculturais que historicamente tem configurado gênero, raça e classe como elementos imbricados, mantenedores das opressões, ao passo de que também materializam possibilidades de emancipação. Assim, compreender a diversidade e instabilidade dos sujeitos dos feminismos nos relembra da importância de quebrar os silenciamentos e invisibilidades presentes nas estabilizações de sentido que operam na lógica de uma falsa unidade. Em várias partes da série, Adélia materializa a pesada carga das mulheres pretas e pobres, moradoras das periferias brasileiras, que não têm tempo para lidar com as próprias dores, precisando suplantando o choro em nome da sobrevivência.

Ao longo das duas temporadas, as histórias das coprotagonistas vão se desvelando, algumas vezes, de modo paralelo, outras, de forma cruzada. Lígia sofre em silêncio com os abusos, psicológicos, físicos e sexuais do seu marido, que lhe proíbe de levar adiante o sonho de ser uma cantora. Quando ela atende ao pedido de Malu para cantar no clube, após Chico chegar na noite de estreia bêbado e arrumar confusão, mal tendo cantado uma canção, Lígia percebe que o palco é também o seu lugar. A personagem, então, passa a viver dividida entre as “duas vidas” que ama igualmente: ser esposa de Augusto e ter uma carreira musical de sucesso. As agressões se tornam cada vez mais fortes e constantes até que, no final do último episódio da primeira temporada, inconformado pelo anúncio de separação, o político a mata a tiros, em um atentado que quase também tira a vida de Malu, considerada a “má-influência” que levou Lígia a abandonar o casamento e se tornar uma “mulher de vida libertina”.

A segunda temporada da série traz o julgamento de Augusto, que após um tempo foragido com o apoio da mãe, se entrega à polícia, alegando que matou a esposa em “legítima defesa da honra”. Essa tese abomi-

nável – usada no Brasil com recorrência, por gerações – só foi abolida, em 15 de março de 2021, quando o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu por unanimidade a sua inconstitucionalidade, uma vez que viola os princípios da dignidade, da proteção à vida e da igualdade de gênero, garantidos pela Constituição Federal (1988). Nesse ponto, é preciso ponderar que também é recente a própria regulamentação do feminicídio como crime hediondo, associado à violência doméstica e familiar, menosprezo e/ou discriminação à condição de “ser mulher” da vítima (Lei nº. 13.104, de 09 de março de 2015). Na série, o argumento foi considerado válido pelo tribunal e acolhido pelo júri.

Em uma sequência de diálogos difíceis de digerir pelo caráter misógino da linha de argumentação, o advogado de defesa tece a narrativa de uma jovem de comportamento sedutor e libertino, que teria levado o marido a cometer um ato impensado, um equívoco isolado em sua suposta trajetória ilibada de “homem de família” e “pessoa pública de respeito”. Nesse raciocínio, amplamente corroborado socialmente, Lígia seria culpada pelo próprio fim, por ter desprezado seus compromissos matrimoniais e abortado o filho do casal. Como “punição”, teve a vida brutalmente interrompida, enquanto o réu foi condenado a apenas quatro anos em regime aberto.

Já Thereza, embora seja a personagem mais ciente da sua condição como sujeito de direitos, convive com a opressão masculina no ambiente de trabalho, sendo constantemente bombardeada por comentários a respeito da suposta maior capacidade dos homens para o trabalho, por características que lhes seriam inerentes, tais como, o “foco” e o “profissionalismo”. De todas as coprotagonistas, ela é também a que mais materializa os ideais da modernidade, sendo uma mulher branca, de classe média alta, poliglota, viajada, jornalista, que exerce uma sexualidade livre, com aberturas para a bissexualidade e a vivência num relacionamento aberto, sendo casada com um homem que apoia as suas escolhas pessoais.

Sua potência transformadora está presente até mesmo em suas fragilidades, como a sua relação frustrada com a maternidade. Ao invés de se ver reduzida como mulher por causa da perda do filho e da condição de esterilidade, Thereza assume a sua dor como algo pessoal, motivada

por um desejo consciente de ser mãe, e não pelas cobranças sociais que perpetuam esse ideal feminino, de modo arbitrário e impositivo. Assim como Lígia, ela vivencia o machismo estrutural, nas investidas constantes da sogra Eleonora (Esther Goés) que, mesmo sendo mulher, é uma das personagens que mais materializa práticas e valores machistas ao longo da série.

Eleonora acredita que as mulheres devem assumir uma postura totalmente submissa no casamento, dedicando-se exclusivamente ao ambiente doméstico, ao bem-estar dos maridos e à procriação e cuidados com os herdeiros. Mesmo na situação em que Lígia lhe conta os abusos físicos e psicológicos sofridos, ela culpabiliza a nora pelas próprias violências sofridas. Contudo, diferente do conflito interno que essa relação traz para Lígia, Thereza se mostra consciente e combativa, sendo uma referência para que as amigas também se libertem das amarras sociais.

## **2. Do alto do mastro, um mergulho no mar**

Assim como Malu se lança ao mar do alto do mastro do barco no primeiro episódio da primeira temporada, essa investigação exploratória se propôs a fazer um mergulho na série, a fim de problematizar as performances femininas das coprotagonistas, tomando o gênero como uma figura de historicidade. Longe de encerrar em si todas as vivências das mulheres brasileiras, a saga dessas quatro personagens centrais em *Coisa mais Linda* nos leva a refletir sobre a diversidade de condições de “tornar-se mulher” e da importância do apoio mútuo para garantir a transcendência coletiva como sujeitos de direito.

Também nos mostra o quanto ainda é preciso reafirmar as conquistas cotidianamente, necessidade destacada em vários momentos da série, tais como: a reivindicação de Malu para que seu nome estivesse na capa do disco que coproduziu com Roberto; a resiliência de Adélia em assumir o relacionamento com Nelson, diante dos julgamentos sociais, pelas diferenças de classe e raça do casal; a coragem de Lígia para sair de um relacionamento abusivo, mesmo tendo um fim tão trágico; e os firmes posicionamentos de Thereza em redações predominantemente

masculinas que, contraditoriamente, questionavam até a capacidade das mulheres de pautarem e produzirem os seus próprios conteúdos.

Por certo, mergulhar nessas narrativas em pleno século XXI nos exige a disposição de um encontro-confronto: ao mesmo tempo em que voltamos à superfície para respirarmos os ares dos atuais avanços legais, trabalhistas e sexuais das mulheres; somos tragados novamente pela força das ondas das desigualdades que se perpetuam e parecem nos devolver às areias de meados do século passado, frente à divisão sexual do trabalho; à disparidade salarial com os homens; a tripla jornada da carreira e do lar; a emancipação de algumas às custas da exploração de tantas; a culpabilização feminina das próprias agressões sofridas; entre outras afins. Assim, entre fluxos e refluxos – como a metáfora das ondas dos estudos feministas nos leva a refletir – esse é apenas um primeiro exercício analítico, a ser ampliado nos futuros trabalhos.

Quiçá, sejamos capazes de mergulhar nessas águas e romper os fluxos hegemônicos por meio de uma união passível, de fato, de abarcar as diferenças, compreendendo-as como potências de transformação. Assim como nas telas, as pequenas mudanças estão sempre em curso, mesmo que tentem sufocá-las com silenciamentos e invisibilidades. Podem ser vistas nas “Malus” que não aceitam retornar para os ex-maridos que lhes traíram, roubaram e abandonaram, a despeito de todas as pressões sociais; nas “Adélias” que, diante das limitações e condições adversas, continuam lutando pelo direito de existir e de ter uma vida digna; nas “Líguas” que um dia percebem que não vale viver uma existência de aparências e nos lembram que “o amor é tudo, menos, violência e morte”; e nas “Therezas” que ouvem e respeitam a si mesmas, convidando as demais ao mesmo exercício de reconhecimento, alteridade, transcendência e emancipação.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

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

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

CAL, Danila Gentil Rodrigues; BRITO, Rosaly de Seixas (Org.). *Comunicação, gênero e trabalho doméstico: das reiteraões coloniais à invenção de outros possíveis*. Curitiba: CRV, 2020. Acesso em: 18 jul. 2021.

CÓDIGO CIVIL. 1916. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm)>. Acesso em: 18 jul. 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Boitempo Editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. *Mulheres, cultura e política*. Boitempo Editorial, 2017.

\_\_\_\_\_. *A liberdade é uma luta constante*. Boitempo Editorial, 2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*.

GALTUNG, Johan. Violence, peace, and peace research. *Journal of Peace Research*, 6, p. 67-191, 1969.

IPEA. *Vulnerabilidades das Trabalhadoras Domésticas no Contexto da Pandemia de Covid-19 no Brasil*. Nota Técnica, nº 75, jun. 2020. Disponível em: <[https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35791](https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35791)>. Acesso em: 18 jul. 2021.

LAGARDE, Marcela. *Los cautivos de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2005.

MEAD, George Herbert. The Nature of Aesthetic Experience. *International Journal of Ethics*, v. 36, p. 382-392, 1926.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itânia. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: EDUFBA, p. 37-58, 2017.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Volume III. Paris: Seuil, 1985.

SANTIAGO, Silvano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 105-645

SILVA, Rebecca. Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. *Forbes*, 22 mar. 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataforms-de-streaming-contabilizam-ganhos/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1979.



## Imagem e Materialidade

JOSÉ RICARDO DA C. M. JUNIOR

*#audiovisual #metodologia #preservação*

### 1. A materialidade<sup>1</sup> como guia – o tangível como condição

PRIMEIRO COVEIRO: Que a peste nunca abandone esse palhaço louco! Uma vez derramou na minha cabeça um garrafão inteiro de vinho do Reno. Esse crânio aí, cavalheiro, foi o crânio de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET: Este aqui?

PRIMEIRO COVEIRO: Esse aí!

HAMLET: Deixa eu ver. (Pega o crânio.) Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa

---

1. Levando em consideração a complexidade que este conceito pode assumir, e entendendo que se pode considerar o digital como uma reconfiguração do material, torna-se importante definir que vamos trabalhar aqui o conceito de materialidade como aquilo que é tocável, apreensível pelos sentidos táteis - a materialidade como uma escala da percepção humana.

explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! (SHAKESPEARE, 1997, p. 100).

O processo de embalsamamento<sup>2</sup> e, mais tarde, o da tanatopraxia<sup>3</sup> consiste na preparação de cadáveres e tem como finalidade retardar o processo de putrefação do corpo. Assim, cumpre a dupla função de proteger (fisicamente e emocionalmente) aqueles que vão velar o corpo e de gerar uma imagem que seja capaz de transmitir ideias *a partir daquele corpo*, uma tentativa de afastar a “transparência” e, por consequência, a obscenidade<sup>4</sup> daquela imagem - “ele (o profissional de tanatopraxia) é desafiado a deixar aquela pessoa com a aparência o mais serena possível, que é o que a família quer receber e ver (...), aquele corpo te ensina, então devemos ter todo respeito por ele”<sup>5</sup>. A relação entre luto e enlutado é extremamente complexa, em especial na contemporaneidade, naquilo que Byung-Chul Han chamaria de “sociedade da transparência” com sua obsessão pela positividade e pela massa de informações, “a sociedade positiva tampouco admite qualquer sentimento negativo. Deste modo, esquecemos como se lida com o sofrimento e a dor, esquecemos como dar-lhe forma” (HAN, 2017, p. 18). Poucas formas são

---

2. No embalsamento temos a evisceração, o que não está presente na tanatopraxia.

3. Tanatopraxia consiste em higienizar e conservar o corpo humano por meio de químicos injetados. “Trata-se de uma técnica que nos últimos anos revolucionou o setor funerário, que consiste na prática de higienização e conservação de corpos humanos através da injeção de líquidos. O objetivo é proporcionar uma melhor apresentação do corpo no momento do velório, tendo esta prática a tornar-se num serviço essencial para o setor funerário. A Tanatopraxia é realizada com aplicação de produtos químicos no corpo do falecido, uma maneira bem menos agressiva e mais eficaz, que os antigos métodos, como o embalsamamento. Terminada a aplicação, o corpo fica com a aparência serena e corada, como antes da morte.” (ABCEL, disponível em: <http://abcel.com.br/site/o-que-e-tanatopraxia/>)

4. Abordamos aqui a obscenidade a partir da ideia daquilo que é desvelado, exposto, desprovido de mistério: “O corpo que se torna carne não é sublime, mas obsceno”. (HAN, p. 54, 2017); “Obscena é a transparência que nada encobre, nada esconde, colocando tudo à vista”. (HAN, p. 64, 2017).

5. “O profissional da Tanatopraxia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nNnoVTomEC0>. Acesso em 1 de setembro de 2021.

mais eloquentes do que aquela que repousa em permanente quietude (mas inquietante), estando próxima e absolutamente distante ao mesmo tempo... eis a imagem do falecido. Não seria essa imagem a mais clara de todas as imagens, aquela originária, ao mesmo tempo o início e cerne de todas as questões?

Que esta imagem esteja indissociavelmente vinculada a um corpo e a sua materialidade é bastante eloquente – ou como observa Blanchot

“a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia ser muito bem que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem (...) algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que era em vida, nem um outro, nem outra coisa” (BLANCHOT, 2011, p. 280).

Assim sendo, toda imagem é constituída pela falta – a falta da presença, ou antes, uma “ausência corporificada” – elemento base de afirmação de toda imagem.

O velório, este encontro premeditado com a imagem do outro que possibilita um último olhar para o que se perdeu, é um rito essencial no processo do luto. Trata-se da imagem do que partiu como sugestão de presença, a presença de uma ausência que move as dinâmicas emocionais daqueles que vem encontrar sua perda corporificada – tátil, mas elusiva. Em uma afirmação constante de sua partida.

Além de trabalhar essa “dramaturgia do corpo” uma das funções principais do embalsamento é retardar os processos de decomposição. É um processo antigo (e já citado em relação ao cinema por figuras como André Bazin<sup>6</sup>) que consiste, em essência, na substituição de algo que outrora preenchia o corpo da figura que se apresenta ao olhar afetivo. Essa substituição é primeiramente dos fluidos e, no caso da mumificação e do embalsamento, órgãos do próprio corpo e, em seguida, da própria imagem-corpo que é interdita ao nosso olhar de maneira definitiva com o sepultamento, no que convenciamos nomear “ritos fúnebres”: processos de assimilação e despedida que ganham forma no rito de internalização da imagem. Substituição da imagem material (tocável e observável), por aquela mental que se conclui no sepultamento. Agora,

---

6. Ver em “Antologia da imagem fotográfica”, de André Bazin (2014).

a imagem só pode existir nos processos mentais. O corpo tátil – “objeto primeiro de todo conhecimento” – dá lugar a uma imagem intangível.

Poderia se defender que todo o processo, do velório ao enterro no ocidente, trata-se de se apropriar de uma outra existência, “narrativa-la” imageticamente, deixar que aquela imagem apresente ideias sobre sua existência e condição. Ou seja, é um espaço de “diálogo” em que os que atendem ao ritual se permitem a proximidade física daquele corpo, rememoram narrativas a partir dele e permitem que ele, finalmente, se converta em ideia e memória – em um processo similar ao da edição, no qual são selecionados trechos a serem “eternizados”. Neste sentido, o corpo velado é dotado de grande potência.

o sentido de morte é diferente para cultura, já que cada sociedade compartilha rituais e códigos comuns, que assim se configuram em elementos da socialização específicos deste grupo social. Grosso modo, acreditamos que a humanidade historicamente buscou tratar a morte como um importante fenômeno social e simbólico, composto por rituais de passagem, os mais distintos possíveis, para um mundo desconhecido, partilhando do desejo de um lugar melhor para o falecido, onde as religiões e a fé fizeram parte da construção deste sentido, a partir desta compreensão de passagem. (KITAZAWA; BORGES; RODRIGUEZ, 2016, p.1).

A fase do sepultamento encerra esse “processo de passagem imagética” (o velório): o corpo, agora fechado em seu invólucro, mas aberto ao processo de decomposição gera a “imagem impossível de se ver, daquilo que me fará o igual e semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38), a imagem inapreensível. Esse processo de ruptura visual se faz necessário, pois protege o olhar do futuro “do corpo semelhante ao nosso”, e impossibilita (em alguma extensão) o toque, sustentando a distância material para aproximar-se da ideia, e deste “fora”, que é natural à imagem. Assim, todo o conhecimento imagético – culturalmente e tecnicamente registrado estava vinculado, até a história recente, à materialidade das formas e sua tangibilidade.

O toque na imagem, a ênfase na sua presença, a adesão ao seu testemunho material, enfim, a tangibilidade daquele elemento perante nós. Eis o toque como “desejo de”. O toque possibilitado, por sua vez, reafirma a distância entre o que toca e o objeto tocado, “ao aderir a sua materialidade” não se toca na figura aquilo que se deseja alcançar. A materialidade reafirma a distância entre as duas dinâmicas: o mundo dos “vivos” e o mundo dos mortos, das “imagens”. Ou seja, é por meio desta materialidade que a distância entre essas duas posições se intensifica, ela se faz culturalmente necessária para se acessar o inacessível, aquilo que é de nós distante e continuamente se distancia - aquilo que recebe em muitas culturas o nome de “sagrado”.

Os ritos fúnebres consistem exatamente nesta dinâmica: algo é revelado (o cadáver), uma espécie de simulacro do que foi, o objeto é exposto como um artefato de mistério e reconhecimento - embora não exatamente ele mesmo, nem como o reconhecimento (agora encoberto de mistério, talvez por revelar sua inerte verdade). Eis o processo imagético de revelação (palavra tão rica em significados), eis a nossa relação com a imagem. No entanto, algo parece ter se transformado no período do digital:

Na fotografia digital toda negatividade é expurgada. Não precisa mais de câmara escura nem de processamento, não precisa ser precedida por nenhum negativo. É um puro positivo. Extintos estão o devir, o envelhecer, o morrer: ‘não só partilha (a foto) o destino do papel (perecível), mesmo que seja fixado em material mais duro, nem por isso torna-se menos mortal: como um organismo vivo é gerado de grânulos nucleares de prata, floresce por um momento para logo envelhecer. Atacado pela luz e pela umidade, empalidece, esgota-se e desaparece [...]’. Roland Barthes liga à fotografia uma forma de vida para a qual a negatividade do tempo é constitutiva. Mas em suas ligações técnicas, nesse caso, ela está acoplada à sua analogicidade. A fotografia digital caminha de mãos dadas com uma forma de vida totalmente distinta, que se afasta cada vez mais da negatividade. É uma fotografia transparente sem nascimento e sem morte, sem destino e sem evento. O destino não é transparente, e à fotografia transparente falta o adensamento semântico e temporal. Assim, ela não fala. (HAN, 2017, p. 30).

Se os materiais tangíveis perdem sua capacidade de evidência, se sua materialidade perde relevância dando lugar ao intangível, ou seja, o analógico em sua transição para o digital (uma realidade em que a imagem se torna progressivamente menos tátil, menos vinculada a um corpo), de que maneira se transformaria a nossa percepção de identidade, do luto e da finitude? Elementos profundamente vinculados ao universo das imagens, sua preservação e significado. As distinções entre o dano fílmico e o dano digital evidenciam as diferenças de natureza entre essas duas “classes de imagens”. O dano no digital (que seria prudente distinguir da estética do glitch<sup>7</sup>) é, em muitas instâncias, radical e repentino, ele ensina sobre a forma abrupta dos fins e a contar com a finitude nestes termos. Em contraste, o dano fílmico, de maneira geral é sobre progressão, ele se inscreve no corpo os elementos do tempo e intempéries que levam à finitude daquela forma.

Os processos analógicos e digitais e os elementos que os distinguem se revelam também em seus ritos. Rituais são maneiras de internalizar processos da existência humana: seus fatos e dinâmicas; não podem ser apressados e/ou acelerados, eles demandam tempo e devem ser cumpridos com zelo e protocolo, inclusive no que diz respeito a sua temporalidade e duração. Essas durações (elementos tão conhecidos pelos apreciadores da imagem em movimento) dizem respeito, em primeiro lugar, à dinâmica de produção das imagens fílmicas: a fixação, a revelação, a lavagem - processos geradores das imagens analógicas. Transformações dessa natureza não devem ser consideradas estritamente do ponto de vista dos avanços tecnológicos, mas na forma como acessamos e percebemos o estar no mundo, como nos entendemos como agentes no contexto que nos cerca.

É observável que a materialidade era elemento essencial à compreensão até mesmo daquilo que, em algum sentido, *tange a imaterialidade*. O(s) corpo(s) são evidências que por sua vez narram trajetórias, como mapas daquela existência. Por um exame dos corpos/suportes (vivos ou falecidos, analógicos ou digitais) é possível determinar muito sobre dada história. Tendo isso em mente, o que se transformaria em um universo

---

7. Para uma discussão introdutória sobre o *Glitch digital*, ver: MENKMAN, Rosa. *Glitch. Studies Manifesto*; e MANON, Hugh S.; TEMKIN, Daniel. *Notes on Glitch*.

imagético cada vez menos dependente de materialidade, da presença de corpos que manifestem sua poética?

## 2. O digital e a dinâmica das possessões

Mas o que é o corpo do digital? O que dá forma a esta imagem que tanto transformou a percepção da reprodutibilidade e reprodução? Por sua própria natureza a imagem digital não possui um suporte definitivo, é informação numérica que retém pouca informação de seus “corpos”. Ao contrário do filme cinematográfico, o suporte não é um elemento absolutamente determinante na estética final de um filme digital.

O cinema digital, armazenando imagens e sons nos bits e bytes de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que, por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantes sensações, visões e fantasias do século XX. (FELLINTO in MASCARELLO, 2006, p. 413).

É flagrante também a distinção na ordem da temporalidade entre a película filmica e o arquivo de cinema digital. Esta temporalidade está expressa (novamente) em seus corpos. A película, o filme cinematográfico, é arquivada em rolos circulares, nos quais a informação está registrada em fotogramas. Para acessar uma dessas imagens, é necessário desenrolar essas sucessões de imagens – experienciar uma trajetória mais ou menos linear, com a finalidade de alcançar o fotograma desejado em um esforço físico e temporal. Ou seja, por mais rápido que se desenrole o filme (mesmo em processos eletrônicos) não é possível se acessar diretamente a imagem desejada. No caso do digital (e os processos que o originaram), o acesso a determinado elemento imagético é quase instantâneo. Isso possibilitou diversos avanços que redefiniram o fazer audiovisual. Esse acesso “flexível” possibilitou, por exemplo, a edição não-linear:

Esta nomeação, não-linear, decorre da possibilidade de que as imagens têm de serem processadas de modo aleatório, já que se encontram gravadas no disco duro do computador ou em discos ópticos. A grande diferença operativa entre estes dois sistemas transformou

o conceito básico de como se pratica a edição de vídeo. (CANELAS, 2010, p.4).

A diferença entre essas duas classes de produção de imagens – o digital e o analógico – está na natureza delas e de sua produção. O digital amplificou diversos elementos, que de alguma maneira, já se encontravam na gênese da imagem fotográfica e, ao fazer essa ampliação de algumas de suas características, reduziu outras e, por fim, transformou a nossa percepção dessas imagens como fenômenos.

A distinção entre digital e analógico fica ainda mais clara na ponta da conservação e preservação das imagens digitais. Geralmente, parte importante do trabalho técnico de conservação focava em limpar e preservar os suportes que eram gerenciados de maneira manual, reparados (quando necessário), catalogados, e arquivados. Essa dinâmica, naquilo que diz respeito à película, se transformou profundamente. Trata-se de encontrar novos suportes para as imagens e sons de dado arquivo audiovisual.

O processo de “luto pela perda” no âmbito do digital, não nos dá uma imagem, nenhum suporte de referência (a não ser a imagem monolítica de um HD, ou algo dentro desta linha narrativa). Neste caso, não se vela ou lamenta pelo e perante o “corpo”, mas suas informações, seu “espírito”. A informação se apresenta como é: flutuante e instável, em uma fugidia adesão a corpos, trafegando por suportes múltiplos evidenciando a dificuldade de preservar, sustentar a informação neste corpo que é, por definição, frágil, repleto de inconstâncias e incertezas. A sua força como mídia – sua multiplicidade e capacidade de reprodução – é também a fonte de sua fragilidade, naquilo que diz respeito à sua durabilidade e constância. Ou seja, em vez de discutir o corpo/suporte, é sempre necessário discutir corpos/suportes.

Poderia se defender que, em termos de multiplicidade de cópias, algo parecido ocorre com a película de um filme, uma vez que a cópia era um elemento essencial à produção industrial cinematográfica. No entanto, essa imagem se “impregnava” de seu suporte e vice-versa e, uma vez vinculada àquele novo “corpo”, ali permanecia sofrendo transformações até sua destruição, ou seja, toda imagem era vinculada a um suporte/

corpo e era parte formativa daquela imagem, a transformava e constituía. A tangibilidade/materialidade da imagem em si era observável e óbvia.

No caso de digital, não estamos tratando de corpos vinculados à imagem, mas do que podemos tratar como uma “dinâmica das possessões”<sup>8</sup> ou, em sua esfera positiva, “dinâmicas mediúnicas”, que consiste em suportes que canalizam dentro de si informações que se manifestam positiva ou negativamente. Essa potência subversiva de forças capazes de aderir ou assimilar determinada aparência ou forma, para subvertê-la, parece uma descrição deleuziana do mecanismo do simulacro. Entendendo que

quase invariavelmente, as imagens digitais cumprimentam seu observador sob o disfarce de analógico - como um fluxo suave e contínuo, em vez de discretos pedaços digitais. Uma falha interrompe os dados por trás de uma representação digital de tal forma que sua simulação analógica não pode mais permanecer oculta. O que de outra forma teria sido recebido passivamente - por exemplo, um feed de vídeo, uma fotografia online ou uma gravação musical - agora tosse inesperadamente uma bolha tumoral de distorção digital. (MANON; TEMKIN, p.1).

Ou seja, o digital assume a aparência do analógico, mesmo tendo sido produzido por meios absolutamente distintos. Ao revelar sua verdadeira identidade, sua natureza simulacral vem à tona, subvertendo a dinâmica dos olhares. O simulacro é assim o elemento que subverte um modelo (neste caso, a imagem vinculada a um suporte fílmico). É muito ilustrativo que seja necessária uma perturbação em sua aparente estabilidade para revelar seus processos internos, que não possuem o compromisso com a materialidade (no sentido da película fílmica). O elemento

---

8. A possessão pode ser culturalmente pensada como a tomada de um corpo por outra entidade, geralmente intangível, com a finalidade de que esta se manifeste, e afirme sua verdade, ou ainda de subverter dado corpo. Em sua esfera positiva, é a possibilidade mediúnicamente que canaliza, comunica. No imaginário cinematográfico, o possuído geralmente é transfigurado pelo que o possui. Assim, embora seu corpo não seja substituído por outro, ele é transformado pela nova dinâmica que habita aquele espaço partilhado (o corpo), até que este seja dominado e transformado internamente - o que a altera por completo. Esse corpo possuído gera um deslocamento do olhar para aquele corpo, anteriormente familiar, com uma nova e perturbadora, potência.

fundador do simulacro é a diferença, a disparidade. Assim, no movimento de emular uma ideia originária a partir de uma dessemelhança-base, acaba por descrever seu mecanismo: subversivo, “diabólico” (eis novamente a ideia da possessão) que perverte o estatuto-modelo.

a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. [...] O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. (DELEUZE, 2011, p. 263).

Eis a questão do simulacro: uma imagem sem semelhança. Uma imagem fundada a partir de uma dessemelhança. A transgressão como questão central dos *simulacros-fantasmas*. O próprio Deleuze vai tratar a questão que define o simulacro e sua questão: “aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc., pretendem-no por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, ‘contra o pai’ e sem passar pela Idéia”. (DELEUZE, 2011, p. 262-263). Essa classe de imagem seria assim produzida por uma forma totalmente distinta das demais cópias. Algo em sua “produção” seria profundamente “profano”, ou subversivo, no entanto como potência positiva, “Longe de ser um novo fundamento, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento (*effondrement*), mas como acontecimento positivo e alegre, como *effondement*” (DELEUZE, 2011, p. 268). É a defesa da ascensão dos simulacros, “Ao serem lançados para as profundezas, os simulacros corroeram o fundamento: ‘o mundo do fundamento é minado por aquilo que ele tenta excluir, pelo simulacro que o aspira e o esmigalha” (ORLANDI, 1989, p. 216). A imagem digital pensada como simulacro abjura a tangibilidade abraçando a transparência, ou antes, corroendo e fazendo reinventar nossos modelos da materialidade. Apresenta-se como uma forma de subversão das dinâmicas hierárquicas instituídas pela imagem em seu período fílmico – ele elimina a ritualística da

produção imagética no filme<sup>9</sup> e, por consequência, toda nossa relação com sua temporalidade e apreensão.

Como lidar com aquilo que não se funde, que não pertence ao seu corpo? Aquilo que habita um certo trajeto dentro de um circuito pré-definido dentro de seu suporte? Se a tecnologia da imagem coloca novos desafios para os suportes, são necessários novos suportes, novos corpos para darem conta dessas “informações”. Assim tratam-se de novos corpos. Trajetos aperfeiçoados, tamanhos variáveis, corpos complexificados, para se alcançar um fim mais eficiente, à custa do tangível e da constância - perenidade não é um valor no arquivo digital. Velocidade é. A informação, por sua vez, possui corpos que foram preparados para serem “possuídos” ou canalizadores de informação – essa é sua função e sua “identidade” manifesta. Esses dados são transportados e neste transporte se revelam como elementos possuídos e possuidores da informação. Essa dinâmica altera a percepção da imagem como algo tangível, em certo nível tocável, e por consequência, temos a transformação na percepção da imagem – como algo não fisicamente arquivável. E do corpo que suporta essa imagem como um objeto desprovido de identidade em relação à imagem que suporta.

### 3. Uma conciliação?

Por fim, poderíamos pensar nesta migração tecnológica como uma forma de libertação e novas potências estéticas, uma vez que essas dinâmicas da agilidade são afirmações do triunfo dos simulacros (ou do simulacro dos simulacros) a nossa percepção das imagens - seu funcionamento, sua tangibilidade, sua preservação, foram reconfigurados.

---

9. Para gerar uma cópia de filme em película para exibição, demandavam-se filmes negativos que depois seriam usados para gerar positivos em um processo complexo e de alto custo. Os corpos reteriam informação de maneira definitiva e, uma vez registradas, para qualquer alteração seria necessário reiniciar o processo de negativos e positivos. A informação se inscrevia em seus corpos e esses corpos eram a manifestação de seu conteúdo. O digital (e o vídeo) transforma esta dinâmica, em primeiro lugar, altera a relação suporte e conteúdo e esta transformação em si altera toda a dinâmica de forças que geram e gerenciam a imagem. Walter Benjamin, preconiza essa questão em seu olhar para a reprodutibilidade técnica. No entanto, o nível de complexidade dessas novas ferramentas são incompreensíveis mesmo dentro da complexa descrição de Benjamin.

As imagens no digital falam da nova dinâmica das coisas, ou são sua maior representação – sua velocidade e inconstância. Mesmo no caso de imagens revisitadas (filmes de arquivo, filmes restaurados, etc.) essas são produzidas e têm finalidades muito diferentes dos seus originais, o que fortalece seu papel como simulacros e sua potência de ruptura com os meios que conhecíamos até a chegada desta tecnologia. A materialidade não foi anulada, mas antes, reinventada. A perspectiva que associa o intangível com o imaterial parece

ser redutora, do ponto de vista cultural, e inexata, do ponto de vista técnico. É redutora porque nega qualquer materialidade que não seja aquela que se faça depender de metáforas como as de solidez, palpabilidade, opacidade ou densidade, acepções herdeiras da velha dos clássicos. É inexata porque, apesar de evanescentes, imprecisas ou instáveis, as matérias numérico digitais não deixam de ser estados de matéria. A crise da matéria ou dos suportes não conduz, portanto, de forma simples, a um hipotético estado de ausência pura de matéria. A matéria, mesmo que «virtualizada» ou convertida em estado numérico ou energético, existe, afetando os nossos sentidos e persistindo para além daquilo que conseguimos tocar. Em vez de, portanto, se ceder à categoria abstrata do imaterial ou do desaparecimento da matéria será necessário fazer justamente o inverso: admitir que surgiram novas explorações da matéria, as quais são possibilitadas por um aparelhamento mais sofisticado. (ROCHA FERNANDES, 2016, p. 3).

O digital parece desafiar as convenções corpo e imagem, é um sério desafio para a preservação dessas imagens, visto sua profusão e ausência de “suporte definitivo”. São perceptíveis as alterações na percepção de materialidade como algo intensamente fluido e ágil, gerando um possível redesenho e uma reaproximação com a própria ideia de imagem e identidade, sua produção e preservação. Uma promessa em direção à ruptura com os processos tangíveis da imagem, um “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (DELEUZE, 2011, p. 267). Ou seja, um desafio técnico/cultural que tem estabelecido novos parâmetros aos conceitos de distância e proximidade, tempo e espaço. Enfim, das coordenadas que utilizamos para entender contextos e dinâmicas que nos circundam, culminando em profunda transformação na própria ideia de identidade.

(...) essa fabricação do chamado homem, que já não pode habitar fora do campo dos media, poderá também passar por descobrir, dentro do carácter sintético desse mesmo campo, novas possibilidades criativas e tectônicas para refazer o mundo. (...) Mais do que ficar preso à erótica prometeica do imaterial e da libertação do constrangimento da matéria, cabe ao (chamado) homem desfazer-se das falácias que resultam do peso das antigas categorias e investir na compreensão daquilo que resultou das alterações técnicas. Trata-se não apenas de produzir significação sobre as máquinas e os dispositivos que utiliza, como também produzir essa significação sobre si próprio e o mundo em que habita. Nesse caminho, e aproveitando as novas potencialidades da técnica, ganhar-se-á vantagem para produzir novos simbólicos e novas imagens que possam preencher o inconcebível. (ROCHA FERNANDES, 2016, p. 9-10).

As tecnologias do digital carregam em si a ideia de transparências, de corpos desvelados: “o que é velado só permanece igual a si mesmo sob o velamento, e o desvelamento faz desaparecer o velado” (HAN, 2017, p. 52). Tratamos de um reequilíbrio entre suportes reconfigurados e imagens “desveladas” atravessados por suas dinâmicas; simulacros que afirmam ou revelam por meio de seu mecanismo, sua própria poética: “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2011, p. 267-268).

Os suportes vinculados a esta tecnologia são corpos que se oferecem a imagens, às ideias, preparados para as dinamizarem e as colocarem no mundo, transcendendo a virtualidade de sua natureza, em uma dinâmica complexa e apaixonada. Um jogo de transparências dessacralizadoras, reveladoras da imagem digital e seus mecanismos, visto que “o sagrado não é transparente; ao contrário, ele é descaracterizado por uma imprecisão misteriosa” (HAN, 2017, p. 43). Na obscenidade de sua transparência, no nomadismo da sua informação (embora nomadismo não seja a palavra precisa, visto que este deriva de corpos que habitam espaços), encontramos uma ausência com potências para redescobrir os processos culturais que têm pautado a relação humana com sua imagem há séculos.

O que esta nova condição diz sobre a temporalidade do luto, a percepção da perda e mesmo sobre a preservação dessas imagens é que

se faz necessário encontrar ou fabricar corpos capazes de dar forma à nossa perda (para que ela se torne gradação), à nossa dor (para que esta seja capaz de gerar identidade) enfim, de constituir uma *negatividade formativa* que seja capaz de uma representação mais ampla da experiência humana. Para fabricar este espaço dentro e a partir do digital, é necessário subvertê-lo, gerar novos simulacros, até que se forme “o” ponto no qual o contraditório possa ser expresso e vivenciado. Ponto este que estará situado (provavelmente) no limiar da forma digital - naturalmente constituída por extremos, formadas por 0s e 1s. Há de se encontrar um lugar que não se reduza a essa constituição de sua origem, ou antes, que a amplifique, tensionando suas possibilidades, com a finalidade de abarcar aquilo *que nos constitui nela*. Nesta configuração extrema dessas imagens que habitam o limiar das tecnologias digitais (que estão em conflito com elas, sendo por elas abarcadas) pode-se almejar por um “corpo” em possa habitar nosso toque, aquele no qual a ausência se manifeste.

Esta uma conciliação possível: que venham as novas perturbações e distorções da forma.

## Referências

- BAZIN, André. *O que é o cinema?* André Bazin. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANELAS, Carlos. *Os Sistemas de Edição de Vídeo: linear versus não-linear*. Instituto Politécnico da Guarda, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*; tradução Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- KITAZAWA, Hugo Minoru; BORGES, William Antônio; RODRIGUES, Fabio da Silva. O mercado da morte como construção social. *IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais*, Porto Alegre, RS, Brasil. Disponível em: <<https://anaiscbeo.emnuvens.com.br/cbeo/article/viewFile/142/134>>. Acesso em: 1 set. 2021.
- MANON, Hugh S.; TEMKIN, Daniel. *Notes on Glitch*. Disponível em: <[http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_6/PDFs/Manon.pdf](http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/PDFs/Manon.pdf)>. Acesso em: 1 set. 2021.
- MENKMAN, Rosa. *Glitch Studies Manifesto*. Disponível em: <<http://2a-2011-12.ensa-bourges.fr/wp-content/uploads/2012/03/Glitch-Studies-Manifesto-rewrite-for-Video-Vortex-2-reader1.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2021.
- ORLANDI, Luiz B. L. Simulacro na filosofia de Deleuze. *34 LETRAS*, nº 5/6, set. 1989, Rio de Janeiro: Ed. 34 Literatura e Nova Fronteira S.A., p. 208-223.

ROCHA FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro in PINTO, José Gomes. *Da falácia do imaterial ao efeito de superfície em Kittler* apud *Tecnologias culturais e arte dos mídias*. Coleção cultura, mídia e artes, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

## | Sobre as autoras e os autores

### **Breno Henrique**

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG, onde também integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Bacharel em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário Una. Foi professor do curso de Direção de Arte no Núcleo de Produção Digital realizado pela prefeitura de Belo Horizonte. Dirigiu o curta-metragem *Como Se o Céu Fosse Oceano* (2018), vencedor da Mostra Competitiva Minas no 21º FestcurtasBH - Festival Internacional de Curta-Metragem de Belo Horizonte.  
E-mail: brenohdar116@gmail.com

### **Cláudia Chaves Fonseca**

Doutora em Educação (PUC Minas), mestre em Comunicação, jornalista e pedagoga. Atua como orientadora educacional no Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado (FCS). É revisora de textos autônoma.  
E-mail: revisaoclaudia@gmail.com

**Daniel de Lima Veloso**

Mestre em Comunicação Social, pela PUC Minas; pós-graduado em Arte e Tecnologia. Atua como diretor de curtas e médias-metragem de ficção e documentários com passagens em diversos festivais no Brasil e Europa. Realiza filmes publicitários, instalações audiovisuais, programas de TV e se especializou em trabalhos relacionados a música, dirigindo registros de shows e videoclipes. É professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Una e coordenador do Lumiar Festival Interamericano de Cinema Univer-sitário.

E-mail: [daniel.veloso@prof.una.br](mailto:daniel.veloso@prof.una.br)

**José Ricardo da C. M. Junior**

Doutor e mestre em Cinema pela Escola de Belas Artes (UFMG). É crítico, roteirista e diretor de obras audiovisuais. Trabalhou como assistente da Gerência de Cinema da Fundação Clóvis Salgado (2011-2012). Foi chefe de departamento do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte - MIS BH (2014-2015). Participa como membro de comissões de seleção de projetos audiovisuais; já atuou como na Câmara de Fomento de Cultura de Belo Horizonte e como júri no 16º Festcurtas e 2º Festival Audiovisual de Belém. É professor da graduação em Cinema e Audiovisual no Centro Universitário Una, desde 2015. Em 2020 fundou o @defilmeemfilme, espaço para propiciar trocas com os amantes da sétima arte.

E-mail: [jr.miranda.junior@gmail.com](mailto:jr.miranda.junior@gmail.com)

**Lilian Sanches**

Jornalista, doutoranda do Programa de Psicologia Social e do Trabalho da Universidade de São Paulo (USP), mestra em Processos Comunicacionais e especialista em Gestão de Conteúdo Jornalístico com ênfase em plataformas digitais, pela Universidade Metodista.

E-mail: [liliansanches@usp.br](mailto:liliansanches@usp.br)

**Luana Melgaço**

Graduada em Comunicação Social pela UFMG. Em sua trajetória profissional, realizou mais de vinte filmes como produtora e produtora executiva, atuando desde a fase do desenvolvimento do projeto até seu lançamento. É sócia da Anavilhana e foi integrante da Teia ([www.anavilhana.art.br](http://www.anavilhana.art.br) e [www.teia.art.br](http://www.teia.art.br)). Os filmes que produziu, quatro deles em coprodução internacional, foram exibidos e premiados nos mais importantes festivais de cinema no Brasil e no mundo, entre eles: *Kevin* (2021), *A Torre* (2019), *Breve história do Planeta Verde* (2019), *Enquanto estamos aqui* (2019), *A cidade onde envelheço* (2016), *Sopro* (2013), *Girimunho* (2011), *O céu sobre os ombros* (2011), *A falta que me faz* (2009). Além da produção, ministra oficinas, participa de seminários, laboratórios, consultorias e colaborações em diversos projetos brasileiros e internacionais.

E-mail: [luana@anavilhana.art.br](mailto:luana@anavilhana.art.br)

**Lucas Martins Néia**

Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa voltada à história da ficção televisiva brasileira. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Oficineiro e palestrante do Programa Pontos MIS, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Membro da *Screenwriting Research Network* (SRN) e da *Red Internacional de Historiógrafos de la Comunicación* (RIHC). Semifinalista da competição de pilotos de série do GUIÕES 2021 e finalista do concurso de pilotos de série do FRAPA 2019.

E-mail: [lucas\\_martins\\_neia@hotmail.com](mailto:lucas_martins_neia@hotmail.com)

**Marcelo Travassos da Silva**

Publicitário formado pela Universidade Católica de Pernambuco em 2006. Também concluiu MBA em Marketing na Faculdade de Ciências da Administração de Pernambuco, em 2012 – FCAP/UPE. Especialização em Estudos Cinematográficos pela Unicap em 2014. Mestrado em

Ciências da Linguagem em 2019, também pela Universidade Católica de Pernambuco. Estuda linguagens da cultura pop.

E-mail: marcelotrava46@gmail.com

### **Maria de Fátima Augusto**

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (UFMG). Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Ciências Humanas (UFMG). Autora do livro *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens* (2004). É professora da Escola de Design da UEMG, desde 1997. Criadora e diretora geral da CineDesign, Mostra Internazionale di Audiovisivo Sperimentale e Film di Animazione di Vigevano (Itália.)

E-mail: filmesmaria@gmail.com

### **Mariana Mól Gonçalves**

Doutora e Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes (UFMG), com pesquisa relacionada ao cinema latino-americano e brasileiro; graduada em Jornalismo. Professora universitária, com experiência na graduação Cinema e Audiovisual da PUC Minas (2021) e do Centro Universitário Una (2015-2020). Membro suplente do Conselho estadual de política cultural de Minas Gerais, segmento Audiovisual e novas mídias (2021-2022). Integrou júri internacional no 21º FestcurtasBH (2019) e júri nacional e mineiro da 16ª Múmia (2018). Também atua como produtora.

E-mail: marianamol@gmail.com

### **Mariana Souto**

Professora do curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da UnB. Doutora e mestra em Comunicação pela UFMG, com pós-doutorado pela ECA (USP). Lecionou na graduação de Cinema e Audiovisual da Una e da PUC Minas. Foi curadora de mostras como o Janela Internacional de Cinema de Recife, o FestcurtasBH e o Lumiar, júri da Mostra de Tiradentes. Autora de *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro* (Edufba, 2019).

E-mail: marianasouto@gmail.com

**Nicoli Tassis**

Líder do Grupo de Pesquisa em Narrativa Cultura e Temporalidade – Narra. Professora do curso de Jornalismo da FAGED/UFU, jornalista e publicitária. Doutora e Mestre em Comunicação Social e Sociabilidade Contemporânea pela UFMG. Desenvolve estudos na interface comunicação e história, tendo como projeto atual investigar as relações entre narrativa midiática e gênero. Na pesquisa e na prática profissional, dedica-se especialmente à grande reportagem escrita e audiovisual, trabalhando a interseção entre os modos de narrar do jornalismo, da literatura e do cinema, com foco na linguagem documental e biografias.

E-mail: nicolitassis@gmail.com

**Piedra Magnani da Cunha**

Gerente de ensino do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), da Fundação Clóvis Salgado/BH. Co-fundadora, gestora e palestrante da Eterno Aprendiz. Mestre e graduada em Comunicação Social (UFMG), habilitações em Jornalismo; e Rádio e TV, além de ter experiência profissional de vários anos em televisão. Foi coordenadora do curso de Jornalismo Multimídia, gestora em IES, coordenadora pedagógica e professora universitária por 15 anos (Centro Universitário Una e Estácio de Sá BH). Pesquisadora nas áreas de cultura e crítica das mídias, televisão, jornalismo, política e feminismo.

E-mail: piedram@gmail.com

**Reinaldo Maximiano Pereira**

Jornalista, roteirista, podcaster e crítico de televisão e audiovisual. Doutor em Comunicação Social (UFMG) e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). É professor no MBA em Gestão de Empreendimentos Culturais, no Instituto de Educação Continuada (IEC-PUC Minas) e professor colaborador credenciado ao Mestrado Profissional em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (PPGCE/UFU). É membro fundador do coletivo de roteiristas Texto Brasileiro atuando como storyteller, consultor de dramaturgia e produtor de conteúdo (vídeos e podcasts). Integra o quadro de comentaristas da Rádio Inconfidência AM 880, para assuntos

de televisão e telenovela. No campo acadêmico, atua na pesquisa das televisualidades, matrizes culturais e modernidade latino-americana, tendo como objeto de pesquisa a telenovela brasileira.

E-mail: reynaldo.maximiano@gmail.com

### **Sávio Leite**

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, UFMG. Diretor de curtas-metragens, professor no Centro Universitário Una e tradutor. Seus trabalhos foram apresentados e premiados em importantes festivais ao redor do mundo. Fundador e um dos diretores da Múmia – Mostra Udigrudi Mundial de Animação.

E-mail: leitefilmes@gmail.com

### **Vanessa Matos dos Santos**

Docente do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE) e Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED), ambos da UFU. Mestre em Comunicação pela UNESP (2007), Doutora em Educação Escolar pela UNESP (2013) e Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela USP (2017).

E-mail: vanessamatos@ufu.br





**Mariana Mól Gonçalves** é Doutora e Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes (UFMG), com pesquisa relacionada ao cinema latino-americano e brasileiro; graduada em Jornalismo. Professora universitária, com experiência na graduação Cinema e Audiovisual da PUC Minas (2021) e do Centro Universitário Una (2015-2020). Membro suplente do Conselho estadual de política cultural de Minas Gerais, segmento Audiovisual e novas mídias (2021-2022). Integrou júri internacional no 21º FestcurtasBH (2019) e júri nacional e mineiro da 16ª Múmia (2018). Também atua como produtora.

E-mail: [marianamol@gmail.com](mailto:marianamol@gmail.com)

**Reinaldo Maximiano Pereira** é jornalista, roteirista, podcaster e crítico de televisão e audiovisual. Doutor em Comunicação Social (UFMG) e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). É professor no MBA em Gestão de Empreendimentos Culturais, no Instituto de Educação Continuada (IEC-PUC Minas) e professor colaborador credenciado ao Mestrado Profissional em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (PPGCE/UFU). É membro fundador do coletivo de roteiristas Texto Brasileiro atuando como storyteller, consultor de dramaturgia e produtor de conteúdo (vídeos e podcasts). Integra o quadro de comentaristas da Rádio Inconfidência AM 880, para assuntos de televisão e telenovela. No campo acadêmico, atua na pesquisa das televisualidades, matrizes culturais e modernidade latino-americana, tendo como objeto de pesquisa a telenovela brasileira.

E-mail: [reynaldo.maximiano@gmail.com](mailto:reynaldo.maximiano@gmail.com)