

Narrativas da sétima arte

Dorotea Bastos
Jerónimo Rivera
José Carlos Marques
(Coordenação)

Narrativas da sétima arte

Dorotea Bastos
Jerónimo Rivera
José Carlos Marques
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versutti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná – UTFPR e
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2024 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©Natia - stock.adobe.com (arquivo nº 252886721)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-17-1

Título: Narrativas da sétima arte

Coordenadores: Dorotea Bastos, Jerónimo Rivera e José Carlos Marques

1.ª edição, 2024



Esta obra tem licença Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives*. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dra. Laís Akemi Margadona (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

A obra “**Narrativas da sétima arte**”, coordenada por Dorotea Bastos, Jerónimo Rivera e José Carlos Marques, explora diversas facetas do cinema, abordando desde análises estéticas até questões de representação, gênero e consumo midiático. Do cinema no Estado Novo português ao *streaming* e *Oppenheimer*, o livro traz preciosas análises históricas e exemplos atuais do ecossistema midiático contemporâneo. O livro se estabelece como uma contribuição significativa para os estudos de cinema, oferecendo um panorama rico e provocativo para acadêmicos e entusiastas da área.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Aloísio Corrêa de Araújo

Brunna Arrais

Dorotea Souza Bastos

Edson de Souza Spitaletti

Erick Arenas Góngora

Gloria Olivia Rodríguez-Garay

Jamer Guterres de Mello

Joao Eduardo Hidalgo

José Patricio Pérez-Rufi

Julia Zanutim Picolo

María Isabel Pérez-Rufi

Mayra Regina Coimbra

Natalia Ferreira de Campos

Raíssa Pimentel

Vanessa Coutinho Martins

Vicente Gosciola

Victor Henrique da Silva Menezes

Vitória Cristina Batista Resende

Yasmin Brigato de Angelis

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
<i>Denis Renó</i>	
<i>Thermae Romae</i> : a intersecção entre Roma Antiga e Japão Moderno na ficção histórica cinematográfica.....	13
<i>Natalia Ferreira de Campos</i>	
A autoria de gênero cinematográfico na era de consumo de filmes via <i>streaming</i>	35
<i>Edson de Souza Spitaletti</i> <i>Aloísio Corrêa de Araújo</i> <i>Vicente Gosciola</i>	
A estética das cores em <i>Oppenheimer</i> : análise da composição narrativa e experiência emocional.....	60
<i>Julia Zanutim Picolo</i>	

A evolução das mulheres em filmes de heróis da Marvel.....	87
<i>Vitória Cristina Batista Resende</i>	
<i>Mayra Regina Coimbra</i>	
Censura e propaganda no cinema durante o Estado Novo português de Salazar.....	123
<i>Raissa Pimentel</i>	
Aproximaciones al estudio de la conformación del imaginario social en estudiantes universitarios: efectos de la exhibición y percepción cinematográfica.....	159
<i>Erick Arenas Góngora</i>	
<i>Gloria Olivia Rodríguez-Garay</i>	
Auschwitz: zona de interesse de Primo Levi.....	187
<i>Joao Eduardo Hidalgo</i>	
Estrategias de estreno del cine español en salas de cine: ¿Cuál es el mejor mes para estrenar?	209
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	
<i>María Isabel Pérez-Rufi</i>	
Devir-deriva nas imagens em fluxo: uma abordagem analítica e rizomática do filme <i>Bom Trabalho</i> , de Claire Denis.....	233
<i>Jamer Guterres de Mello</i>	
<i>Yasmin Brigato de Angelis</i>	

Do amor trágico à solidão: a homossexualidade de Alvo Dumbledore em <i>Animais Fantásticos</i> (2016-2022)	264
<i>Victor Henrique da Silva Menezes</i>	
<i>Vanessa Coutinho Martins</i>	
Final girls: male gaze e potencialidades femininas no subgênero de horror slasher	288
<i>Brunna Arrais</i>	
<i>Dorotea Souza Bastos</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	311

NARRATIVAS DA SÉTIMA ARTE

APRESENTAÇÃO

O ecossistema midiático contemporâneo traz desafios que superam os espaços midiáticos, chegando à sociedade em si e suas dinâmicas organizacionais. Cada vez mais seres-meio (Gillmor, 2005) - tema do 6º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies -, os cidadãos precisam se educar midiaticamente. Neste contexto, devem ser considerados não somente a formação técnica, mas também a preocupação ética e a noção do que é ou não verdade. Isso tem feito com que processos democráticos, que evoluíram nos últimos séculos para promover a paz e a harmonia entre as pessoas, fossem afetados. E esse problema não se limita a sociedades consideradas subdesenvolvidas ou em desenvolvimento. Países que se autodefinem desenvolvidos, como os pertencentes à União Europeia e os Estados Unidos, caem frequentemente nos contos das “verdades” midiáticas, que frequentemente distanciam-se radicalmente da verdade.

Com base nestes parâmetros, promoveu-se o 7º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como temática “Democracia e Educação Midiática”. O tema, aliás, é apropriado para o campo da ecologia dos meios, e enfrenta um desafio global. Com base nisso, foram programadas 15 videoconferências e nas 13 mesas de trabalho, reunindo representações de nove países. Das mesas de trabalho, surgiram os textos completos que compuseram 16 livros que, após serem avaliados por pares, foram publicados pela Ria Editorial. Uma das obras é esta, que reflete resultados científicos e/ou empíricos observacionais sobre o ecossistema midiático.

Através deste livro, o Congresso MEISTUDIES e a Ria Editorial cumprem com um compromisso comum entre as duas entidades: a disseminação do conhecimento científico sem limites ou barreiras. Como diretor geral do MEISTUDIES, desejo uma excelente leitura, repleta de aprendizados e reconexões críticas. Viva a Ecologia dos Meios. Viva a Democracia. Viva os estudos sobre comunicação. Viva o MEISTUDIES!

Denis Renó
Diretor Geral

***THERMAE ROMAE*: A INTERSECÇÃO ENTRE ROMA ANTIGA E JAPÃO MODERNO NA FICÇÃO HISTÓRICA CINEMÁTICA**

Natalia Ferreira de Campos¹

A princípio, pode parecer curioso, senão totalmente inesperado, discutir a recepção da Antiguidade romana no Japão. Embora referências aos gregos e romanos não sejam predominantes, o clássico também foi tema em mangás. *Thermae Romae* não é a única obra a abordar a Antiguidade; várias outras produções fazem referências a diferentes aspectos do mundo antigo. Por exemplo, o mangá *Phoenix: Early Works* (1954 – 1957), de Osamu Tezuka, retrata a Guerra de Tróia, enquanto *Appleseed* (1986) de Masamune Shirow inclui o panteão grego (Peer, 2018, p. 58). Neste artigo, vamos explorar principalmente dois aspectos de *Thermae Romae*: primeiro, a relação entre Japão e Roma e em que aspectos essa relação subverte ou reafirma a recepção da Antiguidade

1. Doutora em História Cultural (IFCH/UNICAMP)
nataliafcampos@gmail.com

no Ocidente e, segundo, como se dá o discurso sobre o Império dentro dessa obra.

Thermae Romae (2008 – 2013) é uma série de mangás japonesa escrita por Yamazaki Mari, que narra a história bem-humorada de Lucius Modestus, um arquiteto romano especializado na construção de termas. Lucius viaja através do tempo e espaço para o Japão moderno, onde descobre as maravilhas da cultura japonesa de saunas. A partir daí ele passa a se inspirar nas obras japonesas e adaptá-las ao retornar novamente à Roma trazendo um novo período de prosperidade ao Império. Junto dele está Mami Satsuki, uma aspirante a autora de mangás que busca inspiração para escrever suas histórias e acaba se tornando uma espécie de guia para Lucius. O trio de protagonistas é completado pelo Imperador Adriano, que dá a Lucius a missão de desenvolver termas inovadoras e surpreendentes que sejam capazes de fomentar o espírito de paz no povo romano. Com seis volumes, o mangá recebeu diversos prêmios de prestígio e alcançou grande sucesso, vendendo mais de 9 milhões de exemplares e sendo traduzido para vários idiomas, incluindo o português. A obra foi adaptada para diferentes meios, incluindo um anime em 2012 e uma nova adaptação pela Netflix (2022). Este artigo, no entanto, focará na adaptação de *Thermae Romae* para o cinema, que foi dividida em duas partes lançadas em 2012 e 2014. O primeiro filme, lançado em 2012 e dirigido por Hideki Takeushi, tornou-se o segundo filme doméstico de maior bilheteria no Japão, arrecadando aproximadamente 60 milhões de dólares. Curiosamente, em vez de exaltar as “grandezas da cultura romana”, *Thermae Romae* apresenta uma história cômica sobre um estrangeiro deslocado no tempo e espaço, que se torna um fervoroso admirador da cultura contemporânea japonesa. Através

de suas observações dos japoneses e de sua cultura, muitas vezes comumente mal interpretadas, ele vai aplicar o conhecimento adquirido para melhorar a vida em Roma (Kawana, 2018 p. 282).

A Teoria da Recepção e a Ficção Histórica em *Thermae Romae*

A teoria da recepção tem se tornado cada vez mais relevante nos estudos clássicos, oferecendo uma nova perspectiva sobre os textos antigos. Em vez de serem vistos como fontes estáticas e imutáveis, esses textos são agora entendidos como obras em constante transformação. Hartog (2005) adota uma perspectiva que entende o passado como influenciado pelo presente, analisando como o passado é reinterpretado e apropriado atualmente. Nesse sentido, ele questiona a ideia de que o mundo antigo nos chega como um legado inalterado, imune às influências do tempo. Esses textos não são transmitidos aos historiadores de forma direta e intacta; ao contrário, têm uma trajetória própria, desde sua criação até o presente, que deve ser considerada. O clássico, portanto, é ao mesmo tempo antigo e moderno. A interpretação dos textos greco-romanos não pode ser dissociada da história de sua recepção (Martindale, 2006, 2013). Essas abordagens renovam a maneira como os estudos clássicos são pensados, como observa Wyke:

a Antiguidade romana foi e ainda é utilizada para comentar sobre o presente. Ao levar preocupações contemporâneas para um passado reconhecido e familiar, permite que o público se identifique e se distancie dele simultaneamente. (Wyke, 1997, p. 18)

David Lowenthal, em seu livro *The Past is a Foreign Country* (1985), aborda o tema das relações entre história e ficção, explorando

os motivos que tornam o gênero tão popular. Ele afirma que um número significativamente maior de pessoas entra em contato com o passado através da ficção histórica do que por meio de qualquer outra forma de história acadêmica. Consequentemente, o passado retratado nessas narrativas torna-se a principal fonte de conhecimento histórico para muitas pessoas, influenciando a maneira como elas se relacionam com esse passado (Lowenthal, 1985, p. 224). Os historiadores e a academia não detêm o monopólio sobre a escrita do passado. Portanto, é fundamental dialogar com os discursos sobre o passado produzidos pela ficção histórica (Hardwick, 2003, p. 85). Dentre as diversas formas que a ficção histórica pode adquirir, nenhuma delas é tão popular ou possui tamanha influência quanto o cinema. O cinema possui um grande poder imaginativo na formação de nossas percepções do passado, criando um imaginário que molda nossa compreensão histórica. Essas representações cinematográficas da história não apenas refletem o passado, mas também falam sobre o presente em que foram criadas (Cyrino, 2022; Wyke, p. 1997).

Em entrevista para uma revista japonesa sobre *Plínio*, um outro mangá de sua autoria, Yamazaki fala sobre como entende a ficção histórica. Afirma que, ainda que seja um mangá e não uma tese acadêmica, é crucial que se baseie em fontes históricas detalhadas para fortalecer a ficção. Mas ressalva que essas fontes estão ali sempre a serviço da narrativa. Uma pesquisa cuidadosa permite que se construa uma “grande mentira” convincente, diferenciando-a de simples *nonsense*. A autora afirma, apesar disso, que não é possível “escrever qualquer coisa” mesmo que o objetivo seja contar uma história fictícia (マンガで歴史を描くということ, 2024, §74). Para ela, os artistas de mangá têm a vantagem

de poder explorar hipóteses e combinar elementos de diferentes gêneros de forma mais flexível e criativa do que os acadêmicos, que precisam se basear em evidências. Isso permite a descoberta de conexões inesperadas e a criação de ideias interessantes. E certamente *Thermae Romae* se encaixa nesse entendimento, trazendo uma conexão entre Roma antiga e Japão moderno que, apesar de só poder ser feita na ficção, é capaz de trazer novas perspectivas para se pensar o passado romano.

Um outro ponto interessante é o da metanarrativa em *Thermae Romae*, enfatizada pelo fato da protagonista ser uma escritora de mangás que produz exatamente o mangá que estamos acompanhando. Nesse aspecto, o final nos mostra o set de filmagem onde a adaptação do mangá de Satsuki está sendo feita, o que pode ser explorado na discussão sobre ficção histórica. Esse tipo de construção traz para o centro da narrativa os paradoxos próprios do gênero e evidencia suas problemáticas. Yamazaki, com isso, deixa claro que esta é uma história fundamentada em duas temporalidades: o presente e o passado. Mais do que isso, evidencia que esses dois tempos são capazes de se influenciar mutuamente em uma relação complexa, destacando a interação contínua entre diferentes épocas.

A Interseção entre Antiguidade Romana e o Japão

A identidade ocidental tem como mito fundante a Antiguidade Clássica. Helen Morales afirma que “aos mitos de diferentes culturas foram atribuídos diferentes valores por meio de sua recepção na chamada cultura ocidental. Aqueles relacionados à Grécia e Roma se tornaram os mitos do mundo ocidental” (Morales, 2007, p. 13). No livro “O Ocidente: Uma nova história em quatorze vidas”, Naoise Mac Sweeney

discute a narrativa tradicional sobre a história ocidental, que apresenta uma linha do tempo contínua e ininterrupta desde os tempos clássicos da Grécia e Roma, passando pela Idade Média e o Renascimento até a modernidade e a atualidade. Mac Sweeney critica essa visão a-histórica muitas vezes resumida na expressão “*from Plato to NATO*” (de Platão à OTAN) e chama a atenção para a necessidade de revisitar e reexaminar esse conceito (Mac Sweeney, 2023).

Desde o Iluminismo, a visão europeia sobre outras culturas tem sido influenciada por uma narrativa que coloca o Ocidente como o ápice da evolução humana. Essa crença está relacionada à teoria social darwinista, que justificou o colonialismo e imperialismo europeus a partir de uma hierarquização social, cultural e racial (Ratuva, 2022). Um ótimo exemplo que ainda hoje exerce grande influência é a noção de “choque de civilizações” de Huntington. Para ele a civilização ocidental é naturalmente dominante e possui características culturais que a diferenciam de outras culturas, como as árabe e chinesa (Huntington, 1996). E isso se dá não apenas pelo presente dessas ditas sociedades, mas também retroativamente até o suposto passado imemorial delas.

Em *Orientalismo*, Edward Said, um grande crítico de Huntington, examina como o Ocidente criou “o Oriente” como um meio de pacificação, submissão e dominação do “outro”. O orientalismo tem sido uma característica da percepção e representação europeias das sociedades coloniais e pós-coloniais. Isso faz parte de uma narrativa mais ampla de hierarquia, que classifica as sociedades não-ocidentais como inferiores e o Ocidente como a força indiscutível para a civilização e o progresso humano. Ele ressalta que essa visão está ligada à “missão civilizadora” do imperialismo capitalista europeu, sustentada por ideologias como o

cristianismo, o liberalismo e a superioridade racial, que serviram para legitimar a intervenção e a dominação militar sobre outras culturas (Said, 2021).

Segundo Morley e Robins (2002) em um trabalho seminal que desenvolveu o conceito de “tecno-orientalismo”, o Japão sempre ocupou um lugar de ambiguidade que deu ressonância a construção de diversas fantasias ocidentais. No entanto, apesar de complexa, sempre foi possível controlar simbolicamente a imagem do Japão.

O diálogo entre o Japão e o Ocidente é frequentemente descrito em termos da absorção do Ocidente pelo Japão. O padrão de imitação, absorção e, finalmente, reinterpretação das ideias ocidentais é explícito. Em contraste, a absorção do Japão pelo Ocidente é inconclusiva e raramente descrita. O Japão absorveu a cultura do Ocidente porque esse era seu ‘destino’. Essa era a lógica e a natureza da história, do desenvolvimento, do progresso. A absorção do Japão pelo Ocidente é ‘raramente descrita’, ou é apenas descrita de maneira deslocada e sublimada, através do discurso da exótica e da estética. O diálogo entre o Japão e o Ocidente não foi um diálogo entre iguais, e a integridade do Ocidente nunca foi desafiada pela cultura japonesa. (Morley & Robins, 2002, pp.147-148)

Devemos reconhecer o quão abrupta e dramaticamente as histórias e geografias dos dominados foram fissuradas pelo encontro com o Ocidente. Geografias nacionais e regionais foram perturbadas por esse contato, e histórias e narrativas do passado tiveram que ser recontadas sob uma nova luz: É como se o tempo pré-contato tivesse sido arrancado e substituído por um sistema temporal desconhecido que dissolveria eficientemente o residual antigo. Povos também foram deslocados de suas diversas centralidades geográficas para as posições periféricas atribuídas pela metrópole ocidental: assim, designações como o Oriente Médio e o Extremo Oriente.... Uma nova história e

uma nova geografia combinaram-se para produzir as periferias mágicas do primitivo. (Morley & Robins, 2002, p. 159)

Sobre essas visões orientalistas Toshio Miyake discute a dualidade na representação do Japão, tanto no passado quanto no presente, como um símbolo de tradição ou de hiper-modernidade. Essa dualidade pode ser usada para despertar um desejo nostálgico ou um desprezo paternalista, independentemente das intenções pró ou anti-japonesas. O Japão é retratado ora como um lugar de harmonia autêntica e natural, ora como uma sociedade atrasada e presa a características inatas. Em contraste, o país também é imaginado como um cenário futurista, cheio de tecnologia e modernidade extrema (Miyake, 2015). Esse processo de “tecno-orientalismo” preserva paradigmas ocidentais duradouros, atribuindo ao Japão uma modernidade superficial e inautêntica (mera cópia), mantendo assim, apesar de toda tecnologia, sua essência oriental e distinta.

Tudo isso é fundamental para entender como o mecanismo utilizado por Yamazaki em *Thermae Romae* rompe com as relações discursivas estabelecidas entre o Ocidente e o Japão. Ao criar uma conexão entre a Antiguidade romana e o Japão contemporâneo, onde este último assume o papel de influenciador do primeiro, Yamazaki subverte não só a relação entre passado e presente, mas também a relação de superioridade/inferioridade que o discurso orientalista impõe ao Japão. Nessa relação entre Japão e Roma, é o primeiro país que se revela como o lado moderno, subvertendo as tradicionais narrativas colonialistas em que um ocidental, geralmente europeu/estadunidense, é quem ensina os povos não ocidentais a viver melhor (o caso d’O Último Samurai,

filme de Edwar Zwick lançado em 2003, talvez seja paradigmático). Essa inversão desafia a visão comum e estereotipada de superioridade ocidental, apresentando o Japão como uma sociedade que tem muito a oferecer, até mesmo quando comparadas a culturas historicamente veneradas como a romana.

A historiadora italiana Luciana Cardi vai explorar bastante como Yamazaki constrói, por meio da narrativa, um distanciamento de Roma antiga e da sociedade italiana da atualidade. Essa ligação especial entre antiguidade clássica e Japão também não é exclusividade da autora do mangá. Importantes escritores japoneses como Mishima Yukio e Shiono Nanami afirmaram que os japoneses teriam bem mais afinidades com o espírito grego que os próprios ocidentais, em função de suas crenças politeístas e do seu distanciamento dos valores cristãos (Cardi, 2016). A própria Yamazaki afirmou algo semelhante em outro mangá de sua autoria, *Jakomo Fosukari*, em que o protagonista diz que os japoneses, mais do que os italianos, estão próximos dos antigos romanos por suas crenças politeístas. Em *Thermae Romae*, essa similaridade de crenças se manifesta, além do amor pelas termas, por meio da presença de cultos apotropaicos. Lucius recebe do Imperador Adriano um amuleto com um objeto fálico, destinado a aumentar a fertilidade da esposa do arquiteto. Em seguida, Lucius viaja ao Japão e se depara com um ritual de fertilidade em homenagem a Konsei Sama, realizado nas águas termais de Iwate. O símbolo da divindade é representado por um falo gigante que é, durante as festividades, colocado nas águas termais da cidade. Diversas moças montam o objeto, buscando receber as bênçãos divinas para engravidar (Takeuchi, 2012). No mangá, Yamazaki vai fazer uma observação logo após esse episódio, em que exorta os japoneses a não

terem vergonha desses rituais, já que os romanos também possuíam práticas similares:

O Japão também é um país politeísta, como foi Roma, mas, depois da Segunda Guerra Mundial, conceitos ocidentais começaram a se enraizar no país e acabaram incutindo sentimentos de recato e culpa, típicos do cristianismo, principalmente no que se refere a assuntos sexuais. Desde então, o culto ao falo passou a ser visto como algo “esdrúxulo e patético”, afastando-se do real significado de fertilidade e prosperidade (Yamazaki, 2013, p. 40).

Esse comentário exemplifica bem a relação de poder entre Ocidente e Oriente e como a aproximação entre Japão e Roma serve para dar autoridade e suporte aos costumes japoneses, vistos como exóticos, e até mesmo com deboche, pelo Ocidente. Aqui acontece mais uma vez a aproximação entre Roma e Japão em detrimento dos que seriam vistos como seus “legítimos herdeiros”. É possível ver algo semelhante ocorrer ao longo de toda narrativa e para Cardí, devido ao mecanismo literário da viagem no tempo a relação hierárquica existente entre a imagem original e seu reflexo se invertem: “uma vez que Lúcio adapta as técnicas de construção do *onsen* para os banhos romanos, a antiga Roma, berço da civilização ocidental, torna-se uma reprodução da cultura japonesa” (Cardí, 2016, p. 283).

A Representação de Escravidão em *Thermae Romae*

A mídia de massas não reinventa os clássicos do nada. Ela negocia com uma miríade de estereótipos e preconceitos herdados de anos, décadas e séculos passados (Lowe & Shahabudin, 2009, p. 17). *Thermae Romae* vai dialogar com a produção de ficção histórica sobre Roma seja

no caso dos filmes épicos da era de ouro de Hollywood, com os *peplum* italianos ou com os romances históricos literários. Seja na influência de obras como as *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1951). Segundo a Yamazaki uma de suas favoritas e que despertou nela a curiosidade pela figura desse imperador.

No entanto, esse diálogo revela um aspecto que se assemelha ao que é observado em diversas produções ocidentais sobre o período: a representação de pessoas negras como escravas, um padrão quase exclusivo nessas narrativas (Campos, 2019, p. 154). Ao longo de todo o filme, Lucius imagina escravos realizando as tarefas que explicam as maravilhas tecnológicas que ele vivencia no Japão moderno e que ainda não compreende. É importante destacar que esses escravos são predominantemente retratados por atores negros, a ponto de se tornarem quase exclusivamente representados dessa forma.

Figura 1



(Takeuchi, 2012, 16:30)

Esse elemento foi criado apenas para a narrativa do filme e não se encontra no mangá (p. 102 v. 01). No entanto, isso ilustra como a ficção histórica gera um imaginário que se reproduz como “verossímil”

para além do círculo social que o originou. As fantasias de branquitude que predominam na maioria das produções sobre Roma têm um efeito direto em perpetuar a ideia de que pessoas negras sempre foram escravas e que isso também refletia a realidade nas sociedades da Antiguidade Clássica, especialmente em Roma. Além disso, reforça a noção de que é a branquitude que define essas sociedades antigas, mesmo que o próprio filme desafie essas concepções ao escalar Hiroshi Abe, um ator japonês, assim como diversos outros, para interpretar personagens romanos.

Discursos sobre o Império: *Thermae Romae* e *Gladiator*

Monica Cyrino traz uma interessante análise sobre como *Thermae Romae* dialoga com discursos sobre Império e lida com o que ela chama de “nostalgia pelo Império”. Para isso ela vai traçar um paralelo entre *Gladiator* e a narrativa japonesa:

Ambientado durante o reinado de Adriano, *Thermae Romae* permite o uso da “fórmula *Gladiator*”, ou seja, a investigação na tela dos modelos imperiais “bons” vs. “maus” descritos anteriormente: Ceionius é interpretado de maneira semelhante ao vilão Cômodo no filme anterior, enquanto Adriano, assim como Marco Aurélio em “*Gladiator*”, é mostrado como um líder competente e dinâmico. (Cyrino, 2022, p. 93)

No entanto, aqui será argumentado que as narrativas partem de pressupostos completamente diferentes ainda que estejam dialogando com o discurso sobre a boa forma de governar Roma.

Logo no início de *Gladiator*, o imperador Marco Aurélio tem uma conversa em particular com Maximus em que discutem sobre Roma e os destinos do Império.

Eles lutaram por você (Marco Aurélio) e por Roma.
E o que é Roma, Máximo?
Vi muito desse mundo. É brutal, cruel e sombrio. Roma é a luz.
No entanto você nunca esteve lá, não viu o que ela se tornou
(Scott, 2000, 24:00)

Este é um discurso de decadência, no qual Roma é vista como tendo sido melhor no passado e se perdido ao longo do tempo, ao mesmo tempo que reafirma o excepcionalismo da civilização romana, posicionando-a como a “luz” diante do resto do mundo “sombrio”. Isso é semelhante aos discursos presentes em muitas outras narrativas sobre a Antiguidade Clássica, como em *300* (Zack Snyder, 2007) e *Percy Jackson* (Riordan, 2005).

Em contraste, *Thermae Romae* de Yamazaki adota uma abordagem radicalmente diferente. Na obra, não há um discurso nostálgico sobre o retorno a uma “era de ouro” em que Roma era boa e moral antes da decadência. Pelo contrário, a mudança e a continuidade do Império Romano são alcançadas ao seguir em frente, mudando e promovendo conexões com outros mundos, como o Japão moderno. Logo de início Lucius é apresentado como um arquiteto antiquado que não corresponde mais aos desejos do povo romano. Ele reproduz o discurso sobre “os velhos tempos ao contrário dos romanos de hoje em dia” (Takeuchi, 2012, 02:33). No entanto, esse discurso é colocado de forma cômica e a solução que Lucius encontra pra resolver seus dilemas não é voltar ao passado romano, mas construir um novo futuro a partir de suas descobertas na “tribo de cara achatada” (como ele chama o Japão contemporâneo). Lucius deixa de ser considerado ultrapassado e passa a ser um exemplo de inovação fazendo sucesso na cidade.

Na versão japonesa, também não vemos a oposição entre “Roma, a luz do mundo”, que deve ser preservada a todo custo, e o “resto do mundo”, cruel e bárbaro, que deve ser mantido em seu lugar subalterno para evitar a barbárie em Roma. O tom cômico de *Thermae Romae* contribui para colocar em perspectiva as afirmações chauvinistas de Lucius sobre a superioridade de Roma, levando o público a refletir criticamente sobre essas declarações.

Tudo isso cria um efeito contrário ao diálogo entre Maximus e Marco Aurélio em *Gladiator*, que ecoa discursos modernos de superioridade e excepcionalismo ocidentais. Ainda em *Gladiator*, Marco Aurélio afirma para Maximus que:

Roma já foi um sonho. Podíamos apenas sussurrá-lo, qualquer coisa a mais e ele desapareceria. Era muito frágil. Temo que Roma não sobreviverá ao inverno. (Scott, 2000, 24:59)

Por outro lado nas falas de Adriano não há qualquer vestígio de nostalgia por um passado idílico que deva ser recuperado sob pena de ser o fim de Roma. Tanto que quando imperador convoca Lucius em uma cena parecida com a do filme de Ridley Scott seu pedido não poderia ser mais diferente: “Quero ideias inovadoras, sem precedentes, pelo bem do império romano!” (Takeuchi, 2012, 26:20). Em *Gladiator*, a mensagem comum é a de que, apesar dos problemas de Roma, ela ainda merece ser salva, pois a alternativa (o resto do mundo cruel e sombrio) é pior. Ao pedir que Maximus descreva seu lar na Hispânia, Marco Aurélio diz: “é um bom lar, vale a pena lutar por ele” (Scott, 2000, 26:04). Ao contrário de Lucius, não é por meio da luta, da guerra ou destruição que ele vai cumprir seu dever com o Império, mas sim

criando e construindo as termas que trazem integridade social para a sociedade romana. Do ponto de vista pessoal, e tendo em mente o caráter cômico da narrativa japonesa, Lucius acaba perdendo a família (no caso, a esposa), pois trabalha incessantemente para a glória do Império e de Adriano.

Em mais um diálogo sobre o futuro de Roma, o imperador diz a Maximus que ele deve se tornar seu protetor com um único propósito: “Devolver o poder ao povo de Roma e acabar com a corrupção que a aleijou” (Scott, 2000, 26:25). A parte mais importante para o argumento está aqui: “Cômodo não é um homem de moral” (Scott, 2000, 27:13). Ou seja, Cômodo representa a decadência moral que tomou conta de Roma enquanto Maximus representa suas antigas virtudes. É isso que faz Cyrino afirmar que existe uma forma “Gladiador” de se falar sobre império, em que se distingue o bom e o mau caminho.

A autora usa o personagem de Ceionius para fazer um paralelo com Cômodo no filme de Ridley Scott. O herdeiro de Adriano funciona como uma espécie de antagonista no primeiro filme (2012) e é descrito como um mulherengo, indigno de herdar e comandar o império. Mas é aí que as semelhanças com Cômodo terminam. Apesar de ser uma espécie de antagonista, Ceionius não é o vilão que deve ser derrotado como Cômodo. Enquanto o filho de Marco Aurélio é descrito como “não sendo um homem de moral”, Ceionius, por outro lado, pode até parecer assim, mas nossos protagonistas, especialmente Lucius, descobrem que não é bem isso.

Em uma cena do segundo filme, após Ceionius adoecer na Panônia e pedir ajuda ao arquiteto de termas, temos uma sequência em que o verdadeiro caráter de Ceionius é revelado para nosso protagonista e

para o público. “Ele pode até ser mulherengo, mas é um grande soldado; mulherengo, mas resolve as coisas pacificamente; mulherengo, mas cuida de seus soldados doentes” (Takeuchi, 2014, 01:08:09). No fim, Ceionius é mais um dos cidadãos romanos que dedicaram sua vida ao Império, apesar de suas falhas morais, e Lucius passa a vê-lo sob uma nova perspectiva.

Em *Gladiator*, fica claro que não é o imperador, seja ele virtuoso como Marco Aurélio ou vil como Cômodo, que pode resolver as mazelas de Roma. Ambos são parte do sistema que levou o império ao estado de decadência, o sistema imperial. Por isso o projeto de Marco Aurélio seria de retornar o poder ao povo, como supostamente teria sido na República. O poder só pode ser exercido por alguém como Maximus, que não se envolve na política (vista como corruptora) e não tem interesse em participar da vida cívica do Império (Scott, 2000, 26:53).

Essa postura contrasta radicalmente com a apresentada em *Thermae Romae*, onde Lucius é apenas um dos pilares sobre os quais o Imperador Adriano se apoia para promover o bom funcionamento do Império. Curiosamente, os antagonistas em *Thermae Romae* são os senadores, descritos como belicosos e sedentos por mais guerras e territórios para manter a supremacia de Roma (Takeuchi, 2014, 25:49). No entanto, ao final, até mesmo eles são vistos aproveitando o sistema de termas construído em Baiae por Lucius a mando de Adriano.

Em *Thermae Romae*, parece que, mais do que um indivíduo, como em *Gladiator*, é o sistema que precisa ser transformado. A mudança deve ocorrer de um sistema que promove a violência como entretenimento, representada pelo Coliseu e pelas lutas de gladiadores, para um sistema que promove o bem-estar e a paz dos cidadãos romanos, simbolizado

pelas termas. Por isso, até mesmo os antagonistas da narrativa podem participar dessa nova era de paz iniciada em Roma, refletida na frase: “Chega de matança, quero construir uma Roma de Paz” (Takeuchi, 2014, 01:35:13).

Esse tema perpassa toda a narrativa, como no caso dos bandidos contratados para matar Lucius. No início, eles são um grupo de homens que perderam tudo na guerra, sujos, maltrapilhos e violentos, dizendo: “Perdemos tudo na guerra e agora temos que viver assim” (Takeuchi, 2014, 35:30). No entanto, ao final, esses mesmos homens se tornam membros produtivos da sociedade, sendo empregados na construção das termas e, principalmente, ao desfrutarem dos benefícios de usá-las.

Não se trata necessariamente de uma visão menos imperialista, como evidenciado nas diversas falas sobre o direito dos romanos de dominar seus opositores, adquirir seus recursos ou copiar suas realizações. O imperialismo cultural é promovido como alternativa às guerras, simbolizado pelas termas. “Por que estão exaltados? Porque sabem que eu copiarei seu estilo de casas de banho? Nós romanos temos o direito de absorver sua cultura para a nossa” (Takeuchi, 2012, 09:51). Adriano ainda afirma: “Se os dominarmos pela cultura, não haverá necessidade de guerras (Takeuchi, 2012, 25:12). No entanto, essa posição dialoga com discursos completamente diferentes daqueles mobilizados pela narrativa de *Gladiator*.

É interessante que aquilo que move Lucius a agir, acima de tudo, é Adriano e sua glória e realizações. Ao mudarem o futuro, é Antonino e não Ceionius que morrerá na Panônia e se tornará imperador. Com isso Adriano não será deificado, pois o Senado tem uma grande contenda com ele. Adriano, assim, passará para a história como um imperador

com o estigma de ser tolo. Pior ainda, todas as suas realizações serão eliminadas. Conversando com Mami Lucius pergunta:

“É verdade que os feitos de Adriano chegaram até o seu tempo?”
“Sim”. Tenho certeza de que suas termas também chegarão”
“A glória do imperador é suficiente para mim” (Takeuchi, 2012, 01:32:57)

Compare isso com a resposta de Maximus para Lucilla ao ser perguntado se serviria a Cômodo como serviu ao pai dela: “Eu sempre servirei Roma” (Scott, 2000, 29:39)

Para Lucius, servir ao imperador é servir Roma. Ao final do segundo filme, Mami lê no seu livro sobre Roma que em breve Lucius irá morrer enquanto constrói uma terma na Panônia. Ela apresenta ao arquiteto um predicado similar àquele apresentado à Aquiles em mais um momento de intertextualidade com documentos da Antiguidade: ir até a Panônia e morrer cedo ou recusar o pedido do imperador e permanecer em Roma, tendo uma vida longa. A isso, Lucius responde que irá partir, pois é o dever do romano dedicar a vida ao Império (Takeuchi, 2014, 01:38:34).

Yamazaki também utiliza a narrativa para fazer comentários críticos sobre o próprio país, sempre mantendo o tom irônico característico do filme. Quando Lucius tenta recusar o pedido do imperador para construir uma terma em nome de Ceionius, Mami argumenta que a maior parte das pessoas não gosta do trabalho que faz, mas simplesmente o tolera e segue em frente, pois é assim que as coisas são feitas no país de onde ela vem. Lucius prontamente responde: “Se for esse o caso, então deve ser um país triste” (Takeuchi, 2012, 01:07:53).

Conclusão

Um ponto crucial dessa discussão, contudo, reside no fato de que os estudos clássicos existem muito além das fronteiras da academia. Desconstruir a noção tradicional que prevalece em seu interior e em suas conexões com o imperialismo e colonialismo europeus não é suficiente para realmente transformar os estudos clássicos ou o entendimento que se tem sobre a antiguidade clássica. Isso ocorre porque essa ideia tradicional ainda é dominante na sociedade em geral. Segundo Hardeep Dhindsa, essa noção exerce um verdadeiro controle na imaginação ocidental, que é difícil de ser superada, já que “os estudos clássicos têm sido, há muito tempo, um instrumento para formar uma identidade ocidental branca, e a sua desconstrução transformaria profundamente todas as principais experiências da sociedade como a entendemos hoje” (Dhindsa, 2024, p. 657). O que isso significa? A própria ideia de que existe uma sociedade ocidental se baseia em um entendimento específico sobre a Antiguidade Clássica, sobre as sociedades gregas e romanas. Portanto, repensar essas relações não apenas dentro da academia, mas fora dela, como no caso da ficção histórica, se faz fundamental para que o fato se desafie as bases desse discurso de superioridade Ocidental que ainda hoje é hegemônico.

Ao criar uma ficção histórica que conecta a Roma antiga e o Japão moderno através da cultura das termas, Yamazaki subverte a divisão tradicional entre ‘Ocidente’ e ‘Oriente’, uma divisão supostamente enraizada nas origens da ‘civilização’ greco-romana do Ocidente e em tudo o que isso representa (Cardi, 2016; Devillers, 2020). Essa abordagem é interessante porque desnaturaliza a maneira como o passado e o presente são vistos, questionando a visão tradicional de que a Antiguidade

romana é um passado exclusivamente ocidental. Por que não explorar a relação entre a Roma antiga e o Japão moderno? Ou melhor, quem sabe Roma Antiga e Japão talvez possam ter muito mais em comum que os países que tradicionalmente se veem como seus legítimos herdeiros.

Essencialmente, as relações estabelecidas entre os países ocidentais (Estados Unidos, Reino Unido, França, Itália, etc.) e a Roma antiga são uma construção *a posteriori*, assim como a que Yamazaki faz entre Japão e Roma. Agora, se a primeira parece mais natural e verdadeira, isso não se deve a uma maior proximidade entre essas sociedades, mas sim aos séculos de construção de uma identidade nacional baseada na ligação entre esses estados europeus modernos e o passado clássico.

Referências

- Campos, N. F. de. (2019). *Romances históricos do século XXI e sua recepção do final da república romana e principado: questões sociais, gênero, sexualidade e identidades* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Cardi, L. (2016). Riconfigurazioni dell'antica Roma nel manga *Thermae Romae* e nei suoi adattamenti cinematografici. In M. C. Migliore, A. Manieri, & S. Romagnoli (Eds.), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno* (Vol. II, pp. 275-297). Editora Aracne.
- Cyrino, M. S. (2022). A Roman Epic in Modern Japan: Screening Rome as Empire Nostalgia in Takeuchi Hideki's *Thermae Romae* (2012). In A. Potter, & H. Gardner (Eds.), *Ancient Epic in Film and Television* (pp. 82–97). Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv27zdjbf.10>
- Devilleers, O. (2020). L'image d'Hadrien dans le manga *Thermae Romae*. In S. Benoist, A. Gautier, C. Hoët-van Cauwenberghe, & R. Poignault

(Eds.), *Mémoires de Trajan, Mémoires d'Hadrien* (pp. 423-438).
Editora Presses universitaires du Septentrion.

Dhindsa, H. S. (2024). Where next? In K. Blouin, & B. Akrigg (Eds.),
*The Routledge Handbook of Classics, Colonialism, and Postcolonial
Theory*. Taylor & Francis.

Hartog, F. (2005). *Anciens, modernes, sauvages*. Galaade.

Huntington S. (1996). *Clash of civilizations and the remaking of world
order*. Simon & Schuster.

Lowe, D., & Shahabudin, K. (2009). *Classics for all: Reworking
antiquity in mass culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars
Publishing.

Mac Sweeney, N. (2023). *The West: A new history in fourteen lives*.
WH Allen.

Martindale, C. (2013). Reception – a new humanism? Receptivity,
pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5(2),
169-183.

Morales, H. (2007). *Classical mythology: A very short introduction*.
Ashford Color Press.

Morley, D. & Robins, K. (2002). *Spaces of Identity: Global Media,
Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Taylor & Francis
e-Library.

Miyake, T. (2015). Towards Critical Occidentalism Studies: Re-inventing the ‘West’ and ‘Japan’ in Mangaesque Popular Cultures. In P. Calvetti, & M. Mariotti (Eds.), *Contemporary Japan: Challenges for a World Economic Power in Transition* (pp. 93-116). Editora Ca’ Foscari.

Paul, J. (2008). Working with Film: Theories and Methodologies. In L. Hardwick, & C. Stray (Eds.), *A Companion to Classical Receptions* (pp. 303–314). Editora Blackwell.

Peer, A. (2018). Thermae Romae Manga: Plunging into the Gulf Between Ancient Rome and Modern Japan. *New Voices in Classical Reception Studies*, (12).

Ratuva, S. (2022). The politics of imagery: Understanding the historical genesis of Sinophobia in Pacific geopolitics. *East Asia*, 39(1), 13-28.

Said, E. (2012). *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Companhia de Bolso.

Takeuchi, H. (Diretor). (2012). *Thermae Romae* [Filme]. Toho.

Takeuchi, H. (Diretor). (2014). *Thermae Romae II* [Filme]. Toho.

Yamazaki, M. (2013). *Thermae Romae* (Vol. 2, 2ª ed.). Editora JBC.

Wyke, M. (1997). *Projecting the past: ancient Rome, Cinema, and History*. Routledge.

マンガで歴史を描くということ. (2024). 考える人. <https://kangaeruhito.jp/interview/758844>

A AUTORIA DE GÊNERO CINEMATOGRAFICO NA ERA DE CONSUMO DE FILMES VIA *STREAMING*

*Edson de Souza Spitaletti*¹
*Aloísio Corrêa de Araújo*²
*Vicente Gosciola*³

As janelas de exibição de obras cinematográficas começaram a ficar cada vez mais acessíveis ao público em diferentes suportes, atualmente com a expansão de plataformas de *streaming* mundo a fora o consumo aos produtos cinematográficos ficaram ao alcance de um clique. A experiência da sala escura partilhada perde força ano após

-
1. Mestrando em comunicação audiovisual no Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Bolsista PROSUP/CAPES. edson.spitaletti@gmail.com
 2. Doutorando em comunicação audiovisual no Programa de Pós Graduação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Bolsista PROSUP/CAPES araujodca@gmail.com
 3. Pós-Doutor em Arte Mídia. Professor permanente do PPGCCOM-UAM. vicente.gosciola@gmail.com.

ano e a indústria vem se adaptando aos novos modelos de exibição mais consumidos.

O diretor de cinema Martin Scorsese, um dos mais aclamados e importantes da indústria cinematográfica, no alto dos seus 70 e poucos anos de vida e com uma carreira brilhante se mostrou preocupado e crítico ao novo modelo de negócio que o cinema se tornou na última década, com a chegada das plataformas de *streaming* se tornando principais exibidoras de filmes. Por outro lado, a Netflix como empresa mais expressiva no segmento, investe em produção de filmes originais e enxerga potencial mercadológico ao trazer para seu catálogo obras exclusivas de cineastas com sólidas carreiras. Foi o que se estabeleceu com o lançamento de *O Irlandês* em 2019, uma clara tentativa de valorização e validação do negócio da plataforma de *streaming* como uma produtora de cinema premiada na indústria *hollywoodiana*, depois que *Roma* (2018), do diretor Alfonso Cuarón venceu diversos prêmios, entre eles três estatuetas do *Oscar*, a Netflix apostou em um filme com traços autorais de um cineasta que explorou o gênero de *gangster* durante toda sua trajetória profissional, Martin Scorsese ao lado de atores veteranos e com um orçamento de produção alcançando a cifra de 159 milhões de dólares, realizou sua primeira obra cinematográfica para uma plataforma de *streaming*.

Netflix produzindo e reproduzindo arte pelo mundo

A Netflix iniciou suas operações como uma empresa de aluguel de *DVDs* via correios em 1997, evoluindo rapidamente nos anos seguintes para uma plataforma de serviço *on demand* de *streaming* a nível mundial, transformando completamente o consumo audiovisual

e a indústria cinematográfica global que estava estagnada há anos. No ano 2015 lançou seu primeiro longa-metragem original *Beasts of no Nation*, produzido e distribuído pela plataforma e em 2019 venceu seu primeiro *Oscar*, que nas palavras altivas de seu cofundador Reed Hastings foi uma grande conquista e ressaltou a Netflix como uma empresa de entretenimento completa:

Há muito tempo, saímos de nosso negócio de *DVDs* por correio para nos tornarmos não apenas um serviço de *streaming* com mais de 180 milhões de assinantes em 190 países [...] Tivemos o privilégio de trabalhar com alguns dos criadores mais talentosos da indústria, como Shonda Rhimes, Joel e Ethan Coen e Martin Scorsese. Introduzimos uma nova maneira de as pessoas assistirem e apreciarem ótimas histórias que, em seus melhores momentos, quebraram barreiras e enriqueceram vidas. (Hasting, 2020, p. 10)

O cinema estabelecido como uma manifestação artística se deu na década de 1920, através dos críticos, do cine clubismo, além da própria comunidade de autores, seletos pensadores e artistas do cinema, de outras áreas e também dos espectadores.

Ricciotto Canudo, teórico e crítico de cinema condensou o anseio coletivo formado por intelectuais da época, de constituir o cinema como uma forma de arte. Ele publicou um texto manifesto intitulado *Manifeste des sept arts* na revista francesa *l'Art du Cinéma* de Pierre Lherminier:

Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição do cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com complementares – Pintura, Escultura, Poesia

e Dança, formam até aqui o coro hexarrítmico do sonho estético dos séculos. (Lherminier citado por Xavier, 2017, p. 53)

A arte do cinema, instaurada com status e aura, a partir das primeiras décadas do século XX, assim como toda manifestação artística, está sujeita a reprodução, não apenas a cópia de um produto original, que no caso do cinema acontece na reprodução de seus fotogramas para exibição pública, mas no fazer cinematográfico. Conforme a indústria cinematográfica se desenvolvia os autores se utilizavam de técnicas e linguagem aprimoradas por seus antecessores, aperfeiçoando e estipulando um padrão narrativo, Walter Benjamin, no seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* argumenta:

Em todas as épocas discípulos copiaram obras de arte a título de exercício; mestres a reproduziam para assegurar-lhes a difusão; falsários as imitavam para assim obter um ganho material. As técnicas de reprodução, entretanto, são um fenômeno inteiramente novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, por etapas sucessivas, separadas por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. (Benjamin, 2019, pp. 222-223)

O que a Netflix oferece na sua plataforma como filmes originais é essencialmente reprodução do que a indústria cinematográfica e os grandes estúdios consolidaram durante décadas de tentativas com erros e acertos, nem todo filme realizado é considerado uma obra de arte, assim como em outras manifestações artísticas, o que é produzido e reproduzido abre margem para interpretação.

A Netflix tornou-se uma janela global de reprodução artística e uma produtora de arte cinematográfica, calculando os riscos e embasando seus critérios através de algoritmos. Ainda sobre reprodução artística

do século passado e que pode ser aplicável ao fenômeno recente das plataformas de *streaming* como a Netflix, Benjamin defende:

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicar a todas as obras de arte do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob esse ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações - a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica - atuaram sobre as formas tradicionais de arte. (Benjamin, 2019, p. 224)

A Netflix mantém sua operação em quase todos os países do globo para conseguir atingir um público considerável e despertar interesse de mais assinantes, principalmente com as plataformas de *streaming* concorrentes crescendo à passos largos. Seus filmes originais precisam atingir uma comunicação imediata e eficiente instantaneamente, o rápido avanço da *internet*, contexto ao qual a plataforma está inserida, trouxe o sintoma do imediatismo, as pessoas estão conectadas numa aldeia global e aquilo que é comum à maioria é o cobiçado, Pierre Lévy traz a reflexão: “Ora, hoje, tecnicamente, devido ao fato da iminente colocação em rede de todas as máquinas do planeta, quase não há mensagens ‘fora de contexto’, separados de uma comunidade ativa” (Lévy, 1999, p. 118). A maioria dos filmes originais Netflix visa o mercado do entretenimento e procura encontrar o denominador comum, a mensagem simplista universal: “Ela visa os receptores no mínimo de sua capacidade interpretativa. Este não é o lugar adequado para desenvolver todas as distinções entre os efeitos culturais das mídias eletrônicas” (Lévy, 1999, p. 116). Os clichês norte americanos em filmes

categorizados por gêneros, com linguagens e narrativas semelhantes, mesmo que produzidos em países diferentes, a Netflix padroniza e formata seus produtos de maneira a estabelecer uma identidade global para o consumo, Pierre Lévy argumenta:

O que é universal? É a presença (virtual) da humanidade em si mesma. Quanto a totalidade, podemos defini-la como a conjunção estabilizada do sentido de uma pluralidade (discurso, situação, conjunto de acontecimentos, sistema etc.). Essa identidade global pode fechar-se no horizonte de um processo complexo, resultar do desequilíbrio dinâmico da vida, emergir das oscilações e contradições do pensamento. Mas qualquer que seja a complexidade das modalidades, a totalidade ainda permanece no horizonte do mesmo. (Lévy, 1999, p. 121)

Os filmes originais Netflix reproduzem aquilo que a tecnologia proporcionou, a comunicação instantânea e com isso as identidades culturais híbridas, a homogeneização decorrente da globalização, o mesmo conteúdo oferecido e consumido em pequenas aldeias com acesso a *internet* se mescla à grandes metrópoles sem nenhum filtro, a colonização do imaginário tornou-se acelerada independente do contexto de espaço e tempo, Stuart Hall expõe:

Que impacto tem a última fase da globalização sobre as identidades nacionais? Uma de suas características principais é a “compressão espaço-tempo” - a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. (Hall, 2019, p. 40)

As obras cinematográficas produzidas e reproduzidas à partir de um molde pré-concebido e sistematicamente aprimorado pelo algoritmo

evidenciam a insignificância de um autor em algo que outrora fora considerado uma manifestação artística legítima, o cinema do pós-modernismo promovido pela Netflix é reflexo de uma sociedade consumista pela quantidade acima da qualidade, David Harvey conclui:

Além disso, ao mesmo tempo em que o pós-modernismo proclama a “morte do autor” e a ascensão da arte anti-áurica no domínio público, o mercado da arte se torna cada vez mais consciente do poder monopolista da assinatura do artista e de questões de autenticidade e fraude. (Harvey, 2008, p. 264)

Apesar da Netflix produzir e manter um catálogo de filmes originais adequado ao algoritmo, a plataforma considera oferecer parcerias à autores reconhecidos e celebrados pela indústria, com o propósito de se manter relevante além do universo do consumo via *streaming*, uma obra original circulando nos mais importantes festivais de cinema atrai o interesse do público e como resultado adquire mais assinaturas, devido à exclusividade dos filmes em seu catálogo.

O autor e as janelas

O diretor Martin Scorsese teve sua carreira cinematográfica iniciada no final dos anos 1960 e início de 1970 nos Estados Unidos, em um período conhecido como a nova Hollywood, movimento da indústria que visava abrandar a crise de consumo de cinema que se instaurava no país, que tivera seu esplendor de abundância mercadológica nas décadas anteriores desde 1920. A estratégia dos grandes estúdios da época era investir em novos realizadores que frequentavam as escolas de cinema, com anseios de produzir para o público jovem e com

tendências na contracultura, predominante no contexto desse período. Essa mobilização teve seu êxito gerando produções com recordes de audiência e revigorando a indústria cinematográfica norte americana com uma valorosa safra de diretores, que traziam, além da veneração pelas produções da velha Hollywood e seus gêneros já estabelecidos, a bagagem teórica da narrativa, da estética e da história do cinema consigo, tinham espaço para experimentar em suas produções e influenciaram as gerações seguintes.

O espaço da sala de cinema era sagrado para essa geração de diretores, a mágica aura artística que o ambiente emanava era apreciado e deveras cultuado por jovens aspirantes a realizadores, o afeto e devoção pela sétima arte era partilhado não apenas como um simples dispositivo para exibição e fruição de filmes, mas, a experiência do cinema como algo imaculado ao mundo real, Edgar Morin, descreve:

A magia integra-se e reabsorve-se na noção mais vasta da participação afetiva. Determinou esta a fixação do cinematógrafo em espetáculo e a sua metamorfose em cinema. Determina ainda a evolução da “sétima arte”. Situa-se mesmo no âmago das suas técnicas. Por outras palavras, há que conceber a participação afetiva como estado genérico e fundamento estrutural do cinema. (Xavier, 1983, p. 165)

A visão poética na apreciação da projeção em sala de cinema é evidente aos contemporâneos a Martin Scorsese, o diretor tornou-se um defensor desse tipo de exibição, mesmo em tempos de distribuição de filmes por *streaming*, e em seu artigo na revista *Harper's Magazine* ele expõe a reflexão:

Estava ligado, claro, não à experiência teatral, mas à visualização em casa, nas plataformas de *streaming* que vieram a ultrapassar a experiência de ir ao cinema, tal como a *Amazon* ultrapassou as lojas físicas. Por um lado, isso tem sido bom para os cineastas, inclusive para mim. Por outro lado, criou uma situação em que tudo é apresentado ao espectador em condições de igualdade, o que parece democrático, mas não é. Se a visualização adicional é “sugerida” por algoritmos baseados no que você já viu, e as sugestões são baseadas apenas no assunto ou gênero, então o que isso faz com a arte do cinema? (Scorsese, 2021)

As plataformas de *streaming* se desenvolveram em uma era em que os usuários de *internet* estão habituados com a interação em tempo real, o consumo de conteúdo é realizado de maneira ativa, o controle de exibição de filme é manipulado pelo espectador em diferentes suportes com telas e emissores de áudio de tamanhos e qualidades variadas, consome as produções cinematográficas em lugares distintos às melhores condições de exibição, muitas vezes inseridos em contextos com múltiplos estímulos de atenção auditiva e visual, fazendo um contraponto a ideia de situação cinema, conceito desenvolvido por Hugo Mauerhofer no texto de *A psicologia da experiência cinematográfica*, em que o autor estabelece o ambiente ideal para melhor fruição cinematográfica ao espectador:

Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que chamaremos de situação cinema, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos. A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de que apenas

na completa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme. A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual ou auditivo, que lembra ao espectador, contra sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial da vida corrente. Esses distúrbios o remetem à existência de um mundo exterior, totalmente incompatível com a realidade psicológica da sua existência cinematográfica. Daí a inevitável conclusão de que a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da situação cinema. (Xavier, 1983, pp. 375-376)

A reflexão que Hugo Mauerhofer sugere é que o espectador voluntariamente se distancie do mundo real para deixar-se passivamente contemplar o que o filme venha oferecer, possibilitando apenas a interpretação crítica individual do inconsciente do espectador como conexão com o autor, o resultado dessa situação cinema, dessa passividade perante a tela na sala escura, Edgar Morin define como magia:

Porém, o espectador das “salas obscuras” é, quanto a ele, sujeito passivo no estado puro. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar, nem se quer aplausos. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica, se assim posso dizer. Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia. (Xavier, 1983, p. 156)

A exibição cinematográfica com a áurea mágica que Martin Scorsese sente falta em dias de *streamings* está cada vez mais rara e restrita a grandes redes exibidoras em shoppings com catálogos reservados

a filmes populares de franquias de cultura pop, ou festivais e mostras nichados. O interesse do público para esse tipo de programa vem se transformando rapidamente, o consumo de filmes em diferentes janelas exibidoras está diretamente conectado com a distribuição imediata desses longas metragens nas plataformas de *streaming*, o espaço de tempo entre a estreia de um título para as salas de cinema e a distribuição via *streaming* tornou-se um período consideravelmente curto. O próprio filme de Scorsese, produzido e distribuído pela Netflix sofreu com esse curto intervalo entre a estreia no cinema e a disponibilidade simultânea para as mais de 200 milhões de assinaturas da plataforma, o diretor deixou explícito seu desejo em ver seu filme acessível em salas de cinema em diversas entrevistas na época do lançamento, porém aceitou as condições contratuais da Netflix que deixou restrita a distribuição nessa janela. O cineasta teve que se adaptar e entender que os tempos são outros e as áureas também são.

O autor e a autoria

O cenário que moldou a formação de Martin Scorsese trazia uma miscelânea de referências cinematográficas, de clássicos norte americanos ao cinema moderno europeu com movimentos como a *nouvelle vague* francesa e o neorealismo italiano. O diretor desenvolveu um estilo cinematográfico próprio, uma identidade audiovisual presente em diferentes títulos da sua cinematografia, em seu terceiro longa-metragem *Mean Streets* (1973) ele estabeleceu aquilo que viria a ser sua maneira de contar histórias através do cinema, com a temática de abordar personagens do submundo criminoso ambientado nos bairros de imigração italiana em Nova Iorque, *gangsters*, mafiosos, disputas

por poder, trilhas sonoras compostas de clássicos italianos e rock norte americano, atores conduzidos por grandes cenas improvisadas com linguagem quase documental de câmera buscando as ações e narração em *voice over* são algumas das características frequentemente utilizadas nos trabalhos de Scorsese. O teórico Jean-Claude Bernardet em obra que analisa o autor no cinema argumenta:

O primeiro filme contém embutida nele a virtude da obra. A obra tem como função concretizar essa virtualidade. Assim considerando, o universo da autoria aparece como o universo da mesmice: o autor repete incessantemente o primeiro filme, depurando seus temas até a máxima depuração da matriz, a qual já está prevista desde o início. A obra fecha-se sobre si mesma como um círculo. Radicalizando ainda mais, diremos que o autor só faz um filme na vida, sempre o mesmo. (Bernardet, 2018, p. 43)

Embora os dois primeiros filmes de Martin Scorsese tenham temáticas que posteriormente ele revisitaria em toda sua cinematografia, como a religiosidade em *Who's That Knocking At My Door* (1967) e a criminalidade em *Boxcar Bertha* (1972), foi em *Mean Streets* que o diretor estabeleceu sua personalidade como artista. Apesar de trabalhar em diferentes temas durante as décadas que se seguiram, o cineasta revisitou seu estilo em *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002), *The Departed* (2006), *The Wolf of Wall Street* (2013), e *The Irishman, O Irlandês* (2019). Ainda que Bernardet justifique que o universo da autoria seja o universo da mesmice, Scorsese se posiciona como artista autoral no mercado cinematográfico atual e em uma coluna de opinião do *New York Times* em 2019 critica a indústria:

Nos últimos 20 anos, como todos sabemos, o negócio do cinema mudou em todas as frentes. Mas a mudança mais sinistra aconteceu furtivamente e na calada da noite: a eliminação gradual, mas constante do risco. Muitos filmes hoje são produtos perfeitos fabricados para consumo imediato. Muitos deles são bem feitos por equipes de indivíduos talentosos. Ao mesmo tempo, falta-lhes algo essencial ao cinema: a visão unificadora de um artista individual. Porque, claro, o artista individual é o fator mais arriscado de todos. (Scorsese, 2019)

O que o cineasta argumenta é que em sua visão como artista, a indústria cinematográfica está se adequando e se moldando ao que o consumidor propõe, os números, dados, algoritmos e estatísticas estão formatando as produções a uma padronização e a visão criativa do artista está se tornando obsoleta ou menos importante, deixada em segundo plano ou fora da equação na cadeia de produção. O espaço para autoria dentro do mercado cinematográfico vem sendo podado nos últimos anos, o diretor que acompanhou a evolução tecnológica como profissional ativo na indústria observa o presente com as lentes do passado:

Para mim, para os cineastas que passei a amar e respeitar, para os meus amigos que começaram a fazer filmes na mesma época que eu, o cinema era uma questão de revelação – revelação estética, emocional e espiritual. Era sobre personagens – a complexidade das pessoas e suas naturezas contraditórias e às vezes paradoxais, a maneira como elas podem se machucar e amar umas às outras e de repente ficarem cara a cara consigo mesmas. Tratava-se de confrontar o inesperado na tela e na vida que ela dramatizava e interpretava, e ampliar o sentido do que era possível na forma de arte. E essa foi a chave para nós: era uma forma de arte. Houve algum debate sobre isso na época, então defendemos o cinema como equivalente à literatura, à música ou à dança. (Scorsese, 2019)

O diretor acompanhou ativamente a evolução do cinema das últimas décadas e, embora sua perspectiva nostálgica ofereça um olhar romântico de uma indústria constantemente mutável, o cineasta continua relevante como artista autoral, produzindo filmes de grandes orçamentos e circulando com destaque em importantes festivais e mostras de cinema.

O autor e a obra

O filme original Netflix lançado no final de 2019 foi a grande aposta da plataforma de *streaming* para temporada de festivais da indústria cinematográfica do ano seguinte, com um elenco estrelado de veteranos conhecidos do grande público e direção de um dos mais respeitados cineastas da história, *O Irlandês* trouxe para o catálogo da Netflix um produto de grande valor artístico. Outros títulos com forte apelo aos festivais e prêmios cinematográficos foram lançados no mesmo ano na plataforma como: *American Factory*, filme que venceu o *Oscar* de melhor documentário, onde também estava concorrendo o brasileiro *Democracia em Vertigem*, original Netflix na mesma categoria, *Uncut Gems*, drama estrelado pelo ator Adam Sandler, que concorreu em diferentes categorias em festivais de cinema independente, vencendo alguns prêmios, *Dolemite Is My Name*, com Eddie Murphy, concorreu em duas categorias do Globo de Ouro e em quatro no *Critics' Choice Awards*, onde venceu dois prêmios, *The Two Popes*, dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, com Jonathan Pryce e Anthony Hopkins, recebeu indicações ao Globo de Ouro e ao *Oscar*, *Marriage Story*, com direção do cineasta independente Noah Baumbach e estrelado por nomes de grande prestígio, circulou nos principais prêmios da indústria, concorrendo em várias categorias, com destaque para a atriz Laura Dern, que

venceu como melhor atriz coadjuvante no *Oscar*, no Globo de Ouro, no BAFTA e no *Critics' Choice Awards* de 2020, *Klaus*, longa-metragem em animação, escrito e dirigido pelo espanhol Sergio Pablos, venceu o BAFTA e o *Annie Award*, além de concorrer ao *Oscar* de melhor animação, onde também disputou na mesma categoria o original Netflix *I Lost My Body*. *O Irlandês* teve ao todo nove indicações ao *Oscar* e ao BAFTA e quatro ao Globo de Ouro em 2020, mas, sem levar o prêmio em nenhuma categoria.

O filme narra a história de um período histórico específico sob a ótica do submundo mafioso norte americano, do ponto de vista particular de um personagem que atuou de maneira discreta nos bastidores desse cenário criminoso e sobreviveu até a velhice. Acompanha em diferentes períodos a ascensão de um homem comum, um simples motorista de caminhão que subiu de hierarquia no ambiente da máfia até conviver próximo a figuras como Jimmy Hoffa, líder sindical e uma das personalidades mais conhecidas dos Estados Unidos nos anos 1960.

A sinopse sugere que a história será ambientada em um gênero cinematográfico bastante explorado por Martin Scorsese, em sua carreira como diretor, na plataforma da Netflix o filme está classificado como: Drama, Filmes baseados em livros, porém a questão de gênero resumida de maneira simplista pela plataforma de *streaming* não define o tema que o longa se propõe a trabalhar, David Bordwell resume o gênero cinematográfico como:

A palavra gênero tem origem francesa e significa simplesmente “qualidade” ou “tipo” e está relacionada com outro termo *genus*, usado nas ciências biológicas para classificar grupo de plantas e animais. Quando falamos de gênero filmicos, estamos indicando determinados tipos de filme. O filme de ficção científica, o filme

de ação, a comédia, o romance, o musical são alguns gêneros do cinema, em sua forma ficcional de contar histórias. (Bordwell, 2013, p. 499)

A Netflix expõe seu catálogo de maneira a deixar o mais chamativo e atraente possível ao usuário, a prateleira em que *O Irlandês* está classificado no IMDb é: Biografia, Crime, Drama. O gênero do filme estabelece a comunicação imediata entre produção, distribuição e público, que compete um conjunto de elementos presentes na obra, Luís Nogueira expõe:

Um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica - assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efetuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam. (Nogueira, 2010, pp. 3-4)

A importância de classificar a obra cinematográfica pelo gênero ou subgênero além do diálogo técnico entre profissionais da indústria em toda a cadeia produtiva, está voltada à crítica especializada, pesquisadores acadêmicos e a venda publicitária do produto audiovisual em questão: “Para o vasto sistema de publicidade que existe em torno da produção cinematográfica, os gêneros são as maneiras mais simples de caracterizar um filme” (Bordwell, 2013, p. 501). É evidente que categorizar o filme em gênero é mais profundo que simplesmente adjetivar

uma obra de arte a partir do que é exposto e resumir o profundo e o complexo, principalmente se a obra combina diferentes convenções pré-estabelecidas, porém, o público vem sendo educado pela indústria a reduzir e facilitar a compreensão de gênero à partir do que é oferecido ao consumo, Bordwell argumenta:

O público conhece os gêneros de sua própria cultura muito bem, e os cineastas também têm essa compreensão. O grande problema é a definição do que é gênero. O que faz um determinado grupo de filmes pertencer a um gênero? A maioria dos estudiosos, atualmente, concorda que nenhum gênero pode ser definido de maneira rápida e absoluta. Alguns filmes se destacam por suas personagens ou seus temas. Por exemplo, um filme de *gângster* se concentra em crimes urbanos de grandes proporções. (Bordwell, 2013, p. 500)

O estilo cinematográfico de Martin Scorsese foi sendo desenvolvido e aprimorado a cada título que o diretor produzia, *O Irlandês* chega como uma amalgama de vários elementos cinematográficos que ele se utilizou ao longo da carreira, se Bordwell exemplificou o gênero de filme de *gângster* como sendo aquele que se concentra em crimes urbanos de grandes proporções, podemos concluir que o longa de Scorsese se encaixa nesse perfil de gênero também, pois resumidamente a obra é ambientada em um grande centro urbano e seu protagonista comete inúmeros crimes a mando da máfia. Luís Nogueira exemplifica:

Se é certo que o *gangster film* conheceu a sua idade de ouro durante os anos de 1930, em Hollywood, com títulos emblemáticos como *Public Enemy*, *Little Caesar* ou *Scarface*, o certo é que nunca deixou, até à atualidade, de suscitar um enorme apelo no grande público. Este tipo de filmes, que retrata a ascensão e queda deste gênero de personagens moralmente pouco recomendáveis

- cujo fascínio advém precisamente dessa ousadia e rebelião contra o sistema de valores instituído e do seu *modus operandi* profundamente violento - haveria de originar alguns títulos emblemáticos da história do cinema e marcar mesmo a carreira de alguns dos seus grandes autores. (Nogueira, 2010, p. 47)

A autoria artística dentro de um gênero cinematográfico já estabelecido na indústria é algo desafiador aos cineastas, pois, os elementos narrativos são hegemônicos e reconhecíveis facilmente pelo público, cabe ao artista autoral trazer novidades que endossem e fortaleçam tais elementos ou que façam contraponto ao que já está determinado, Luís Nogueira defende:

Os gêneros, na sua definição estrita, aqueles que nos habituamos a reconhecer enquanto tais, são sobretudo um produto da indústria americana. Não se podendo nem devendo falar de uma oposição definitiva e inultrapassável entre cinema de gênero e cinema de autor, convém, contudo, referir que as estratégias criativas e os sistemas produtivos num caso e noutro apresentam nítidos sinais de divergência, como podemos constatar fazendo contraste entre valores artísticos e os propósitos comerciais da cinematografia europeia e da cinematografia americana. Porque o autor tende a privilegiar um estilo absolutamente singular, os moldes em que um gênero se organiza criativamente não lhe serão imediatamente propícios: se o gênero indica semelhanças, o estilo indica diferenças. (Nogueira, 2010, p. 9)

A autoria artística de Scorsese na obra resulta de sua apreciação por filmes *hollywoodianos* e escolas vanguardistas europeias, a utilização de elementos híbridos dessas culturas cinematográficas distintas que por vezes se encontram outras se separam no estilo, Scorsese combina ambas com maestria. O diretor norte americano com família de origem italiana, apresenta em *O Irlandês* um universo próximo de sua história

particular, e com isso a autoridade ao tema proposto, seu protagonista Frank Sheeran, representado por Robert De Niro vive um idoso que narra sua trajetória de transformação com diferentes ritos de passagem no ambiente criminoso de descendentes de italianos, observa seu passado com nostalgia, o cineasta exercita o mesmo em relação à sua carreira cinematográfica, os recursos narrativos utilizados em seus primeiros filmes na década de 1970 se fazem presentes no filme lançado em 2019, como uma espécie de celebração, a convergência de suas referências e de seu estilo, Scorsese com o passar das décadas tornou-se um artista que trabalha diferentes culturas em suas obras, João Maria Mendes expressa:

Trata-se de relações definidas pela dominação, ou hegemonia: existem culturas narrativas dominantes e dominadas, culturas colonizadoras e colonizadas, bem como outras mestiçadas, miscigenadas e híbridas, resultantes do contato e da contaminação entre as primeiras e as segundas. No cinema, a cultura narrativa dominante tornou-se, sobretudo, herdeira da convergência entre certa leitura dos *ritos de passagem*, do *monomito* e da *saga arquetipal*, por um lado, e da tradição tardo-aristotélica (por referência ao Aristóteles da *Poética*) e *shakesperiana*, por outro. Esta cultura foi diretamente posta em causa pelo cinema “moderno”, entre o final dos anos 50 e a década de 70 do século XX, mas sobreviveu-lhe, adaptando-se e transformando-se. (Mendes, 2009, p. 22)

A de se ter cautela em afirmar que o autor define seu traço estilístico e conduz sua carreira pela constante repetição, diferentes fatores podem levar o cineasta a direcionar suas obras posteriores, seja a natural evolução técnica e artística, o experimentalismo, condições orçamentárias de produção, imposições da indústria e a constante necessidade de adaptação, mas, a tendência é replicar elementos em que nas tentativas anteriores o artista obteve êxito, Jean-Claude Bernardet afirma:

Os textos críticos sobre autores cinematográficos estão cheios de pequenas observações que são indícios da existência, ou do perigo, dessa imagem marca, nem sempre consequência das pressões da produção, mas às vezes da própria redundância em que essa concepção de autoria acaba fechando o cineasta. (Bernardet, 2018, p. 52)

A Netflix, empresa global e atuando como investidora do projeto, que sustenta como tema o submundo criminoso ítalo-americano explorado em muitas obras cinematográficas e dentro um gênero já estabelecido na indústria, sugere que idealizou com a direção de Scorsese trazer um modelo narrativo consolidado pelo cineasta, que no decorrer da sua carreira aprimorou seu estilo autoral sem se reservar a convenções de gênero, João Maria Mendes explica:

É impossível pensar na diversidade das matrizes e das experiências narrativas contemporâneas como um conjunto fechado e estabilizado de modelos narrativos. Pelo contrário, a mobilidade e a reformulação de tais modelos definem uma realidade plural e predominantemente adaptativa, embora tal mobilidade e reformulação ajam no quadro de relações de força determinantes, ou seja: tais relações de forças determinam, que a natureza, quer a composição da paisagem narrativa que habitamos. (Mendes, 2009, p. 23)

O contexto cultural de Scorsese contribuiu para seu desenvolvimento como artista autoral, assim como diferentes autores ao redor do mundo, para o cineasta em início de carreira havia a indústria *hollywoodiana* como estrutura investindo em novos realizadores, porém, o fazer cinematográfico segue quase um mesmo padrão, uma mesma linguagem e vocabulário audiovisual, guardadas as devidas diferenças

orçamentárias em cada projeto e cultura distinta da norte americana, principal país de exportação cinematográfica.

O acesso de países colonizados às narrativas desenvolvidas por nações historicamente colonizadoras culturalmente, foi moldando a técnica de realização cinematográfica com alguns padrões, embora as identidades culturais aparentemente comecem a se tornar híbridas, o volume de produção proveniente de Hollywood influenciou uma grande parcela de realizadores mundo a fora, estabelecendo tradições estilísticas, padrões e gêneros classificados e partilhados pelo público, David Bordwell argumenta:

A organização da produção de um filme é muito semelhante na indústria cinematográfica (embora existam variações marcantes). As circunstâncias também permitem aos diretores utilizarem o mesmo conjunto de escolhas estilísticas. Depois do aparecimento da montagem da continuidade, no final dos anos 1910, diretores ao redor do mundo puderam se beneficiar da tentativa e erro de seus antecessores e empregar esquemas de continuidade, se quisessem. Portanto, uma tradição da prática é compartilhada por diretores de diversas culturas. Problemas comuns emergem e soluções análogas se desenvolvem. Algumas vezes, dois cineastas chegam à mesma solução sem influência mútua. (Bordwell, 2008, p. 333)

A Netflix investiu em produção de filmes originais na sua plataforma desde 2015 e no ano de 2019 intensificou um gênero específico de cinema, o autoral, que incorpora diferentes gêneros e subgêneros no mesmo universo, como proposta para consolidar seu valor de mercado nesse nicho além dos outros produtos originais populares oferecidos na plataforma, a estratégia de atrair assinantes em diferentes frentes precisou passar pelo cinema de autor. O longa de Martin Scorsese cumpre

a cota nessa categoria de cinema, além de gerar mídia espontânea pelo status que o diretor possui na indústria.

Scorsese cumpre uma lista de elementos estilísticos que torna *O Irlandês* uma obra autoral reconhecível dentro de sua filmografia, o plano de abertura do filme apresenta uma câmera em primeira pessoa caminhando por salas dentro de uma casa de repouso cheia de idosos, ao som de *In the Still of the Night*, música de 1956 do grupo The Five Satins, com imagens de santos católicos e um padre, até chegar ao protagonista, Frank Sheeran, sentado numa cadeira de rodas, calado enquanto uma *voice over* introduz o personagem, que em seguida fala como um depoimento e complementa sua apresentação de vida no crime. Esse primeiro minuto de filme possui características presentes em muitos filmes de Scorsese, e assim como no início, na sequência final acompanhamos Frank em frente ao padre buscando perdão aos seus pecados cometido ao longo da vida e em seguida pedindo a ele que deixe a porta semiaberta quando sair, mostrando sua solidão, depois do *fade out* *In the Still of the Night* volta a tocar durante os créditos finais, a rima narrativa do prólogo e epílogo com assinatura autoral de Scorsese.

Conclusões

O filme adaptado do livro de Charles Brant conseguiu expressar o estilo cinematográfico de um autor que, embora tenha explorado diferentes maneiras de narrar uma história, constantemente retorna ao gênero que o caracterizou como artista.

Martin Scorsese em 2019 é o raro exemplar de cineasta que respeita a arte de fazer cinema combinando a narrativa clássica *hollywoodiana* ao cinema de vanguarda em pleno século XXI, resgatando antigas e

consolidadas técnicas cinematográficas, e utilizando o que a tecnologia oferece em relação a efeitos especiais e suas variações no seu propósito narrativo. Suas ressalvas e críticas relacionadas às janelas de exibição no mundo moderno das plataformas de *streaming* o posiciona na indústria como um personagem relevante que traz luz ao debate.

A Netflix estabeleceu sua posição como produtora e distribuidora de cinema moderna, investindo em filmes com relevância artística dentro de uma indústria a muito tempo considerada defasada. O que determina o valor artístico de um filme não está no número de festivais que participa ou prêmios que recebe, mas, na intencionalidade e execuções artísticas de seus realizadores reconhecido por seus pares e pela crítica especializada.

A Netflix como plataforma de *streaming* comercializa conteúdo e vende assinatura, como produtora oferece ao seu público exclusividade de um catálogo variado de filmes, segue a mesma lógica que os grandes estúdios realizavam no passado, apostar alto em um grande título e investir em filmes menores de diretores iniciantes para preencher calendário de exibição durante o ano todo. O que diferencia a plataforma desses grandes estúdios é o caminho profissional oferecido para novos realizadores, eles precisam se adaptar à maneira de produção da Netflix, que pauta seu conteúdo através de dados algorítmicos e molda seu conteúdo com padrões narrativos semelhantes. O espaço para um experimentalismo do cinema de autor é abastecido pelos mesmos nomes já consolidados na indústria. Como a empresa atua globalmente, os realizadores ao redor do mundo seguem um mesmo padrão de estilo imposto, tanto técnico quanto artístico, resultando em filmes “originais” parecidos. O autor fica restrito à um conjunto de regras que precisa cumprir caso realize

algum trabalho com a plataforma, a rapidez e a precisão do algoritmo é mais assertiva que estudos de consumo em redes exibidoras de cinema e ,com as plataformas de *streaming* conseguindo cada vez mais espaço na indústria cultural e os hábitos do consumidor mudando aceleradamente, a apreciação de uma obra cinematográfica original através da plataforma da Netflix fica reduzida à obviedade algorítmica, salvo raras exceções.

Referências

Benjamin, W. (2012) *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Zouk.

Bordwell, D. (2008) *Figuras trançadas na luz: A encenação do cinema*. Papirus.

Bordwell, D. (2013) *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Unicamp.

Bernardet, J.C. (2018) *O autor no cinema*. Sesc.

Brant, C. (2019) *O Irlandês: os crimes de Frank Sheeran a serviço da máfia*. Seoman.

Feinberg, S. (2023) *Oscars: Film Academy Lengthens Minimum Theatrical Release Required for Best Picture Eligibility*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-theatrical-release-best-picture-eligibility-1235521130/>

Hall, S. (2019) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Lamparina.

Harvey, D. (2008) *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Loyola.

Hastings, R; Meyer, E. (2020) *A regra é não ter regras: A Netflix e a cultura da reinvenção*. Intrínseca.

Lévy, P. (2010). *Cibercultura*. 34.

Mendes, J.M. (2009) *Culturas narrativas dominantes: o caso do cinema*. Edual.

Netflix. (2023) *A história da Netflix*. Disponível em https://about.netflix.com/pt_br.

Nogueira, L. (2010) *Manuais do cinema II - Generos cinematográficos*. Covilhã.

Scorsese, M. (2019) *I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain*. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>.

Scorsese, M. (2021) *Il Maestro - Federico Fellini and the lost magic of cinema*. <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>

Xavier, I. (1983) *A experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador*. Graal.

Xavier, I. (2017) *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. Sesc São Paulo.

A ESTÉTICA DAS CORES EM *OPPENHEIMER*: ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA E EXPERIÊNCIA EMOCIONAL

*Julia Zanutim Pico*¹

Este artigo propõe uma análise detalhada de como a composição visual e o uso da cor em *Oppenheimer* (2023) contribuem para a construção narrativa e a experiência emocional do espectador. A análise se fundamenta nos conceitos de estética fílmica dos franceses Vanoye e Goliot-Lété (1994), complementada pelas reflexões do brasileiro Sebastião Salgado (2014) sobre a potência do preto e branco. A escolha estética do norte-americano Christopher Nolan, ao empregar o preto e branco na narrativa de Lewis Strauss em contraste com cores vibrantes para a narração de J. Robert Oppenheimer, sugere uma intencionalidade na comunicação de diferentes temporalidades e estados emocionais, criando um impacto visual que enriquece a narrativa.

1. Mestranda na pós-graduação em Comunicação da UNESP-Bauru
jz.picolo@unesp.br

Metodologicamente, a pesquisa segue uma abordagem qualitativa, com revisão bibliográfica para fundamentação teórica e análise de conteúdo para examinar o impacto das escolhas estéticas na percepção do espectador. A investigação busca mapear de forma sistemática os elementos visuais que influenciam a compreensão do discurso narrativo em *Oppenheimer*, explorando como essas escolhas visuais moldam a experiência emocional e a mensagem transmitida pelo filme.

***Oppenheimer* e seu Contexto Histórico**

O filme *Oppenheimer*, de Christopher Nolan (2023), transcende a representação biográfica de J. Robert Oppenheimer, o “pai da bomba atômica”. A obra cinematográfica, baseada no livro *American Prometheus*, de Kai Bird e Martin J. Sherwin (2006), serve como um espelho que reflete não apenas a vida e a carreira de Oppenheimer, mas também as complexidades morais, políticas e científicas de uma era marcada por avanços tecnológicos e profundas transformações sociais.

Nolan, conhecido por suas narrativas complexas e não lineares, adota uma abordagem singular para a vida de Oppenheimer. Ao invés de uma biografia linear, o diretor tece uma trama que se move entre passado e presente, realidade e memória, explorando as múltiplas dimensões da experiência de Oppenheimer. A estrutura narrativa fragmentada reflete a complexidade da figura histórica e a natureza ambígua de suas ações. E a escolha de *Cillian Murphy* para interpretar Oppenheimer se mostrou crucial. Murphy encarna a dualidade do personagem: um gênio científico fascinado pela beleza da física, mas também um homem atormentado pelas implicações morais de sua criação, como pode ser observado ao longo do filme. A atuação de Murphy, aliada à direção

precisa de Nolan, confere profundidade psicológica ao personagem, permitindo ao espectador compreender as motivações e os dilemas que o atormentaram ao longo da vida.

A obra audiovisual nos imerge no turbilhão moral e científico que caracterizou a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos. A decisão de empreender o Projeto Manhattan, culminando na criação da bomba atômica, foi impulsionada pelo temor de que a Alemanha nazista, sob a liderança de Hitler, desenvolvesse uma arma similar, potencialmente alterando o curso da guerra. A doutrina da destruição mútua assegurada, como explorado por Waltz (1979), emergiu como um paradoxo: a criação de uma arma de tal magnitude visava evitar um conflito ainda maior, mas paradoxalmente intensificou as tensões geopolíticas. A vitória aliada, no entanto, não trouxe a paz esperada, mas sim o início da Guerra Fria, marcada pela corrida armamentista nuclear e pela constante ameaça de aniquilação mútua.

As tensões entre cientistas, militares e políticos, vividamente retratadas no filme, refletem um dilema fundamental da ciência: a dualidade entre conhecimento e poder. A figura de Oppenheimer, interpretada por *Cillian Murphy*, encapsula essa dualidade. Como destacado por Kevles (1995), cientistas como Oppenheimer, inicialmente motivados pela busca por conhecimento e pela esperança de um futuro melhor, viram-se diante de decisões morais complexas, confrontados com as implicações políticas e sociais de suas descobertas. A representação de Lewis Strauss, interpretado por *Robert Downey Jr.*, por sua vez, evidencia as disputas de poder e as divergências ideológicas que permearam a era atômica, com implicações duradouras para o controle civil da ciência e da tecnologia.

A partir disso é possível refletir sobre as responsabilidades éticas dos cientistas em um mundo cada vez mais tecnológico. A decisão de Oppenheimer de participar do Projeto Manhattan, apesar de suas convicções pacifistas, levanta questões persistentes sobre a natureza da responsabilidade individual em um contexto de grandes projetos científicos. Autores como Jonas (1984), exploram a necessidade de uma ética da responsabilidade, que leve em consideração as consequências a longo prazo das ações humanas, especialmente no âmbito científico. O legado de Oppenheimer é, portanto, complexo e controverso. Embora tenha sido um dos principais arquitetos da era atômica, suas preocupações posteriores com o controle das armas nucleares e a defesa da ciência como força para o bem o posicionam como uma figura ambivalente na história da ciência e da política.

Os Elementos na Análise Fílmica

A análise fílmica emergiu de forma significativa durante o século XX, especialmente a partir dos avanços tecnológicos que permitiram o estudo detalhado de filmes. Com raízes na crítica literária e nos estudos semiológicos, a análise fílmica procura desvendar as camadas complexas de significado que um filme pode transmitir. Este campo tornou-se fundamental para a compreensão do cinema não apenas como entretenimento, mas como uma forma de arte rica em significados.

Os franceses Vanove e Goliot-Lété, em sua obra *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994), oferecem uma estrutura essencial para a desconstrução dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica. A análise fílmica, ao revelar a intrincada teia de elementos que formam um filme, não só ressalta a riqueza da linguagem cinematográfica, mas

também permite uma interpretação mais profunda das intenções do cineasta, das emoções evocadas e dos significados transmitidos.

Vanove e Goliot-Lété (1994) destacam uma série de elementos fundamentais na análise fílmica, que são essenciais para a compreensão da linguagem cinematográfica. Entre eles, podemos citar a imagem, o som, a montagem e a narrativa. Cada um desses elementos desempenha um papel crucial na construção do significado de um filme, operando de maneira isolada e interdependente.

A imagem é talvez o elemento mais visível e imediato da linguagem cinematográfica. Através de uma cuidadosa análise dos planos, ângulos, e movimentos de câmera, é possível entender como os cineastas moldam a percepção visual do espectador e guiam seu olhar. A imagem, contudo, não age sozinha. O som, que inclui diálogos, efeitos sonoros e música, adiciona camadas de significado, muitas vezes complementando ou contrastando com o que é visto na tela.

A montagem, por sua vez, organiza essas imagens e sons no tempo, criando ritmo, tensão e continuidade. A maneira como as cenas são montadas pode alterar drasticamente a maneira como uma narrativa é percebida, seja acelerando o ritmo para criar suspense, seja dilatando o tempo para permitir uma imersão mais profunda. Finalmente, a narrativa serve como a espinha dorsal que unifica todos esses elementos. É através da narrativa que os eventos do filme se desenrolam e adquirem sentido, seja por meio de uma estrutura linear ou não linear.

A imagem é o alicerce da linguagem cinematográfica. Cada enquadramento, cada escolha de ângulo e movimento de câmera carrega consigo uma carga semântica que contribui para a construção do significado. Vanove e Goliot-Lété (1994) e Van Sijll (2005) discutem como

diferentes tipos de planos (planos gerais, médios, close-ups) não são apenas escolhas estéticas, mas ferramentas narrativas que moldam a percepção do espectador.

Por exemplo, um close-up pode intensificar a emoção de uma cena, permitindo ao espectador uma proximidade íntima com o personagem, enquanto um plano geral pode situar o personagem em um contexto mais amplo, enfatizando seu isolamento ou conexão com o ambiente, técnicas que ao examinar a obra podem ser vistas sendo utilizadas pelo diretor.

O movimento de câmera também desempenha um papel vital na narrativa visual. Movimentos suaves podem criar uma sensação de fluidez e continuidade, enquanto movimentos abruptos podem gerar tensão ou desconforto. Além disso, a relação entre imagem e som é crucial na construção da atmosfera do filme. A imagem, quando combinada com uma trilha sonora específica, pode evocar uma ampla gama de emoções, desde o suspense até a melancolia.

O som, embora muitas vezes considerado secundário à imagem, é um componente essencial da experiência cinematográfica. Vanove e Goliot-Lété (1994) e Van Sijll (2005), destacam a distinção entre som diegético (som que faz parte do mundo do filme) e som meta-diegético (som externo à narrativa, como a trilha sonora), e como cada um contribui para a construção do significado.

O som diegético, como diálogos e ruídos ambientes, ajuda a ancorar o filme em uma realidade específica, enquanto o som meta-diegético pode sugerir estados emocionais, temas ou antecipações de eventos futuros. A música, em particular, desempenha um papel crucial na manipulação emocional do espectador. Uma trilha sonora bem

escolhida pode intensificar a tensão, sugerir uma reviravolta iminente ou subverter as expectativas do público.

Um exemplo clássico é o uso da música em filmes de suspense, onde uma melodia calma e tranquila pode preceder um momento de choque, criando uma dissonância que aumenta o impacto da cena. A escolha de música também pode ajudar a caracterizar personagens, atribuindo-lhes temas musicais específicos que refletem suas personalidades ou arcos narrativos.

A montagem é o processo que transforma a matéria-prima filmada em uma narrativa coerente e fluida. É através da montagem que o cineasta controla o ritmo do filme, determinando a duração das cenas, a velocidade das transições e o fluxo geral da narrativa. Vanove e Goliot-Lété (1994) exploram diferentes tipos de montagem, como a montagem contínua, que visa criar uma ilusão de tempo real, e a montagem elíptica, que omite partes da ação para acelerar o ritmo da narrativa.

Este processo também pode ser usado para manipular a percepção temporal do espectador. Por exemplo, a montagem rápida de uma série de imagens pode criar a sensação de pressa ou caos, enquanto uma montagem lenta pode sugerir reflexão ou monotonia. O ritmo do filme, determinado pela montagem, é crucial para a experiência emocional do espectador, influenciando como ele percebe o desenrolar dos eventos.

A narrativa é o elemento que unifica todos os outros componentes da linguagem cinematográfica. Vanove e Goliot-Lété (1994) tratam como diferentes estruturas narrativas (linear, não-linear, circular) podem impactar a maneira como o público compreende e se envolve com a história. Uma narrativa linear segue uma progressão cronológica clara,

enquanto uma narrativa não-linear pode saltar no tempo, desafiando o espectador a reconstruir a sequência dos eventos.

As narrativas circulares, onde o filme termina onde começou, podem sugerir ciclos temáticos ou a inevitabilidade do destino ou repetição, como nos filmes de Christopher Nolan. A escolha da estrutura narrativa é uma decisão estratégica do cineasta, que influencia como os temas e personagens são apresentados e desenvolvidos ao longo do filme.

A narrativa também desempenha um papel fundamental na criação de expectativas no espectador. Através de pistas visuais e auditivas, o cineasta pode sugerir o que está por vir, preparando o público para reviravoltas ou resoluções. Essa manipulação narrativa é uma das maneiras pelas quais os filmes podem surpreender, emocionar e envolver profundamente seus espectadores.

A análise filmica, como proposta por Vanove e Goliot-Lété (1994), permite uma compreensão mais profunda das intenções do cineasta, das escolhas estilísticas e das mensagens subjacentes. Dessa forma é possível reconhecer como os filmes refletem e moldam a cultura e a sociedade, oferecendo insights sobre questões políticas, sociais e filosóficas.

O estudo do audiovisual também abre espaço para a apreciação do cinema como uma forma de arte complexa e multifacetada, onde cada escolha criativa contribui para a experiência final do espectador. Ao entender como os elementos da linguagem cinematográfica se combinam para criar significado, podemos desenvolver uma maior apreciação pelo trabalho dos cineastas e pelo poder do cinema como meio de comunicação.

A Estética Visual na Narrativa Fílmica

A estética visual na narrativa cinematográfica é um campo que abrange desde as escolhas formais de composição de imagem até os efeitos de iluminação e movimento de câmera. A imagem, no cinema, transcende a mera representação da realidade, constituindo-se como um elemento fundamental na construção de sentidos e na produção de significados. Nesse contexto, buscamos compreender como a estética visual molda a experiência do espectador e qual é o seu papel na construção da narrativa.

Vanove e Goliot-Lété (1994) argumentam que a imagem cinematográfica é um construto cultural e histórico, carregado de significados e convenções, não sendo, portanto, um simples reflexo da realidade. Eles destacam a importância de uma análise detalhada dos aspectos formais da imagem, como composição, luz, movimento, cor e enquadramento, para entender como esses elementos contribuem para a construção da narrativa e para a produção de sentidos.

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. A análise de um filme como *Playtime*, de Jacques Tati, faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som (ver o livro de Michel Chion sobre Tati*) que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra. (Vanove, & Goliot-Lété, 1994, p. 12)

O mesmo pode ser dito da adaptação de *American Prometheus* (2006), com isso compreende-se que a imagem no cinema, segundo esses

autores, não é neutra, ao contrário, é um instrumento na construção de identidades, na produção de ideologias e na reprodução de valores sociais. Através da seleção e organização dos elementos da realidade, a imagem cinematográfica constrói uma visão de mundo particular, que pode ser tanto desafiada quanto reforçada por uma análise crítica. Por exemplo, a maneira como uma cena é iluminada pode evocar sentimentos específicos, como medo ou conforto, e a escolha de ângulos de câmera pode sugerir poder ou vulnerabilidade em relação aos personagens.

Compreende-se então que a estética visual na narrativa fílmica funciona como uma linguagem própria que comunica de forma não verbal. A imagem cinematográfica não apenas representa, mas também interpreta e reconfigura a realidade. Dessa forma, o espectador é conduzido por um percurso visual que organiza e hierarquiza os elementos da história, estabelecendo uma relação direta entre forma e conteúdo.

As reflexões de Vanove e Goliot-Lété (1994) encontram ressonância em outros estudos sobre a estética visual no cinema. Bordwell, Staiger e Thompson (2003), por exemplo, ao analisarem a forma do filme, ressaltam a importância da linguagem visual na construção da narrativa, explorando conceitos como plano, sequência, montagem e estilo visual. Esses conceitos são fundamentais para a compreensão de como o cinema utiliza a imagem para contar histórias de maneira eficaz e envolvente.

Bordwell e seus colegas argumentam que a maneira como os planos são organizados em uma sequência pode moldar profundamente a percepção do espectador sobre a história. A escolha de um plano longo pode criar uma sensação de continuidade e imersão, como ressaltado na cena abaixo, retirada na obra cinematográfica *Oppenheimer* (2023),

enquanto cortes rápidos podem gerar tensão e desorientação. Como a cena abaixo, onde ocorre a explosão da bomba atômica, onde você tem uma imersão e ao mesmo tempo uma tensão com o teste de uma arma de destruição em massa.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

A sequência de planos, portanto, é crucial para o ritmo narrativo e para a criação de atmosferas. A montagem é outro elemento fundamental na construção da narrativa cinematográfica. Ela permite a organização temporal e espacial dos eventos, criando ritmos que podem tanto acelerar quanto retardar o fluxo da narrativa. Os autores então destacam que a montagem não é apenas uma questão técnica, mas também uma escolha estética que influencia diretamente a forma como a história é percebida.

O estilo visual de um filme, que engloba desde a paleta de cores até o uso de luz e sombra, também desempenha um papel crucial na narrativa. Um estilo visual coeso pode reforçar temas e emoções,

enquanto um estilo dissonante pode criar efeitos de estranhamento. A estética visual, portanto, não é um mero ornamento, mas uma parte integrante da linguagem cinematográfica.

Por sua vez, Metz (1972), ao investigar a linguagem cinematográfica, enfatiza o papel da imagem na produção de significação, discutindo a relação entre a imagem e o som, a imagem e o texto, e a imagem e o espectador. Metz propõe que o cinema é uma forma de comunicação complexa, onde diferentes sistemas de signos (visuais, sonoros e textuais) interagem para criar significados. Ele destaca que a imagem cinematográfica, em particular, é capaz de condensar múltiplos significados em um único quadro, utilizando técnicas para direcionar a atenção do espectador e construir significados.

Por outro lado, Bazin (2018) defende a ideia de que o cinema é uma arte que busca a reprodução da realidade, ressaltando a importância da imagem fotográfica como elemento fundamental da linguagem cinematográfica. Para Bazin, a estética visual no cinema está intrinsecamente ligada ao seu poder de representar o real de maneira autêntica.

A estética visual, portanto, desempenha um papel fundamental na construção da narrativa cinematográfica. A escolha de determinados planos, ângulos, cores e movimentos de câmera pode criar atmosferas, sugerir emoções, revelar informações sobre os personagens e o mundo da história, e orientar a interpretação do espectador. Cada escolha estética feita pelo diretor e pela equipe de produção contribui para a maneira como a história é contada e, em última instância, para como ela é percebida pelo público.

A escolha do enquadramento de uma cena, por exemplo, não é neutra. Um close-up pode destacar a intensidade emocional de um

personagem, enquanto um plano geral pode situar o espectador no espaço da narrativa, fornecendo contexto visual para a ação. A decisão de onde posicionar a câmera e qual parte da cena incluir ou excluir do quadro influencia diretamente a maneira como o espectador entende a narrativa.

A fotografia, como linguagem visual na obra cinematográfica, possui a capacidade de evocar emoções, transmitir ideias e construir narrativas complexas. Um dos elementos mais importantes nesse processo é a cor, que, quando utilizada de forma estratégica, pode enriquecer significativamente a experiência visual do espectador. As palavras de Sebastião Salgado (2014), ao destacar a importância do preto e branco como um meio de concentrar-se na essência humana, nos convidam a uma reflexão mais profunda sobre o papel da cor na construção narrativa.

A paleta de cores escolhida na produção audiovisual não é uma decisão arbitrária. Cada cor possui conotações culturais e psicológicas específicas, capazes de evocar uma ampla gama de sentimentos e associações. Ao utilizar cores específicas, o diretor pode guiar a interpretação do espectador, enfatizando determinados aspectos da imagem e construindo uma narrativa visual coerente. Uma cena repleta de cores vibrantes, por exemplo, pode transmitir uma sensação de euforia e celebração, enquanto uma imagem em tons de cinza pode evocar um sentimento de melancolia ou introspecção.

Sebastião Salgado (2014), em sua defesa do preto e branco, argumenta que a ausência de cor permite ao espectador concentrar-se na forma, na textura e na expressão das pessoas. Ao eliminar a distração da cor, é possível direcionar a atenção do espectador para os elementos mais essenciais da imagem, como os rostos, os gestos e os olhares.

Algo que podemos identificar na cena abaixo, retirada do filme, está parte consiste em uma das memórias de Lewis Strauss.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

No entanto, isso não significa que a imagem em cores seja inferior ou menos expressiva. As cores podem ser utilizadas para criar contrastes marcantes, enfatizar detalhes importantes e construir uma atmosfera visual única. Como demonstrando em outra cena do filme, já na narrativa de *Oppenheimer*.

A escolha entre preto e branco ou cores depende do objetivo do diretor, e do tipo de história que ele deseja contar. A afirmação de Sebastião Salgado sobre o preto e branco nos convidam a refletir sobre a importância da escolha da paleta de cores e sobre o papel da fotografia no audiovisual como um meio de expressão artística e comunicação.

A iluminação, também, é importante para criar contraste, sugerir momentos do dia e simbolizar estados emocionais dos personagens. A forma como a luz é manipulada pode alterar significativamente a

percepção de uma cena, desde sombras dramáticas até luz suave que traz tranquilidade. O movimento de câmera também é essencial para a narrativa: movimentos suaves sugerem calma, enquanto movimentos rápidos aumentam a tensão. A câmera, assim, participa ativamente da narrativa, guiando o olhar e modulando a resposta emocional do espectador. A montagem, por sua vez, organiza e conecta os planos, estabelecendo relações temporais e espaciais que podem acelerar ou desacelerar o ritmo, criar paralelismos e desafiar expectativas. Além disso, a combinação de imagem e som é crucial na estética visual, onde o som pode tanto complementar a imagem quanto criar dissonâncias, levando o espectador a reinterpretar o que vê. Por exemplo, uma trilha alegre em uma cena sombria pode adicionar ironia ou desconforto, enriquecendo o significado da narrativa.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

A estética visual não apenas contribui para a construção da narrativa, mas também molda profundamente a experiência do espectador. Através da combinação de imagem, som, montagem e outros elementos

estéticos, o filme cria uma experiência sensorial que envolve o espectador de maneira total, muitas vezes de forma inconsciente. O espectador não apenas assiste a um filme, ele é imerso em um mundo visual e sonoro que o convida a sentir, refletir e, em última análise, a interpretar a narrativa de maneira pessoal.

A experiência estética no cinema é uma experiência corporal, onde o espectador responde não apenas com a mente, mas também com o corpo. A tensão de uma cena de suspense, a emoção de um momento dramático, ou o riso em uma comédia são respostas fisiológicas a estímulos visuais e sonoros cuidadosamente orquestrados pela estética do filme.

A estética visual é um elemento da linguagem cinematográfica, que molda a experiência do espectador e contribui para a construção de sentidos na narrativa fílmica. As reflexões de Vanove e Goliot-Lété (1994), em diálogo com outros teóricos do cinema como Bordwell, Staiger e Thompson (2003), Metz (1972) e Bazin (2018), nos permitem compreender como a imagem, através de seus aspectos formais, constrói narrativas, produz significados e molda a nossa visão de mundo. A análise da estética visual no cinema revela que a imagem é um elemento ativo na narrativa, carregando consigo o poder de informar, emocionar e transformar o espectador, fazendo do cinema uma forma de arte rica e multifacetada.

Preto e Branco vs. Cores Vibrantes em *Oppenheimer*

Christopher Nolan, em *Oppenheimer* (2023), não apenas narra a história do “pai da bomba atômica”, J. Robert Oppenheimer, mas utiliza a estética visual como uma ferramenta essencial para explorar a complexidade moral e psicológica de seus personagens. A escolha deliberada de utilizar a cor e o preto e branco de forma contrastante nas

narrativas de Oppenheimer e Lewis Strauss, respectivamente, vai além de uma simples opção estilística, é um mecanismo narrativo que reflete a natureza da memória, da moralidade e da própria história.

As sequências que retratam as lembranças e experiências de Oppenheimer são dominadas por uma paleta de cores vibrantes, que contrastam com a monocromia associada a Strauss. Essa escolha não é meramente estética, mas simboliza a intensidade emocional e a complexidade moral que permeiam a vida de Oppenheimer, especialmente em relação à sua trajetória na criação da bomba atômica.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

A explosão da bomba atômica é uma das cenas mais viscerais do filme, e a escolha de representá-la com cores intensas intensifica seu impacto visual e emocional. A cor não apenas ilustra o evento físico, mas também atua como um reflexo da explosão interna de Oppenheimer — uma catarse emocional e moral. A paleta de cores, saturada e quase surreal, submerge o espectador na mente do cientista, onde a culpabilidade e o arrependimento se manifestam em uma tempestade de emoções, algo que é possível identificar na cena inicial do filme.

Nolan utiliza close-ups e planos subjetivos para intensificar essa experiência emocional, permitindo que o público experimente a explosão através dos olhos e da psique de Oppenheimer. Essa técnica não apenas aproxima o espectador do personagem, mas também transforma a cor em uma janela para sua alma perturbada. A relação entre a saturação das cores e a intensidade psicológica de Oppenheimer, personagem abaixo, se mostra evidente: quanto mais vibrante a cor, mais profunda é a crise interna que ele enfrenta.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

Desde a cena inicial, com a explosão da bomba, a cor é utilizada para estabelecer a subjetividade do personagem. A explosão, vista através de seus olhos, é uma experiência quase mística, onde a intensidade das cores reflete a profundidade e a complexidade de seus sentimentos. A cor, nesse contexto, não é apenas uma característica visual, mas um meio de acessar o interior do personagem, de penetrar em suas emoções e memórias.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

A escolha de cores vibrantes para as lembranças de Oppenheimer cria um contraste com a monocromia das sequências de Strauss, mostrado na imagem abaixo, sugerindo que, para Oppenheimer, a criação da bomba atômica foi uma experiência marcante e inextinguível. Enquanto o preto e branco de Strauss simboliza a tentativa de impor uma narrativa objetiva e controlada, as cores de Oppenheimer expressam a natureza tumultuada e emocionalmente carregada de sua memória.



Nota. De *Oppenheimer*, de Christopher Nolan, 2023, Universal Pictures; Bitters End, Inc.

A utilização da cor e do preto e branco em *Oppenheimer* não é um fenômeno isolado na filmografia de Christopher Nolan ou no cinema em geral. A cor, como representação da memória subjetiva, e o preto e branco, como símbolo da história oficial, são estratégias narrativas que têm sido exploradas em outros filmes para discutir a fragmentação da memória e a construção de identidades.

Um exemplo significativo do uso de cor e preto e branco para representar a memória e a história é *Schindler's List* (1993), de Steven Spielberg. Nesse filme, a maior parte das cenas é apresentada em preto e branco, evocando a gravidade do Holocausto e reforçando a sensação de um passado remoto e quase irreal. No entanto, a famosa cena da menina com o casaco vermelho, uma exceção na monocromia, destaca a cor como um símbolo poderoso da culpa e da memória inapagável.

Essa comparação revela a análise de uma tensão entre a memória subjetiva, carregada de emoção e distorções, e a história objetiva, que tenta impor uma narrativa linear e coerente. Em ambos os filmes, a cor representa a natureza fluida e mutável da memória, enquanto o preto e branco busca uma fixação da história, que muitas vezes falha em capturar a complexidade da experiência humana.

Em *Oppenheimer*, o uso do preto e branco para representar a narrativa de Strauss pode ser visto como uma tentativa de distanciamento emocional e de controle sobre os eventos históricos. Assim como em *Schindler's List*, o preto e branco sugere uma objetividade que busca universalizar a experiência, enquanto as cores intensas nas sequências de *Oppenheimer* sublinham a pessoalidade e a subjetividade da memória.

Diversos outros filmes têm explorado a dualidade entre cor e preto e branco para expressar ideias sobre memória, história e moralidade.

Em *Sin City* (2005), por exemplo, o uso do preto e branco, com toques esporádicos de cor, serve para destacar elementos simbólicos e aumentar o impacto visual das cenas. Em *Oppenheimer*, a separação clara entre as sequências coloridas e as monocromáticas não apenas reforça a dicotomia entre memória e história, mas também coloca o espectador diante da complexidade moral dos eventos retratados.

O uso do preto e branco em *Oppenheimer* vai além de uma simples referência estilística ao cinema clássico, é uma escolha deliberada que busca comentar sobre a natureza da história e da verdade. A narrativa de Strauss, apresentada em preto e branco, evoca uma sensação de distanciamento e formalidade, sugerindo uma tentativa de objetividade histórica que, ao longo do filme, se revela falaciosa, vingativa e até mesmo falha.

Historicamente, o cinema em preto e branco tem sido associado ao realismo e ao documentário, estilos que buscam representar a realidade de maneira direta e sem ornamentos. Filmes como *Rome, Open City* (1945) e *Ladri di biciclette* (1948), ícones do neorealismo italiano, utilizam o preto e branco para acentuar a dureza e a crueza da vida cotidiana. Em *Oppenheimer*, Nolan recupera essa estética para construir a narrativa de Strauss, criando uma ilusão de objetividade que, ao final, se desfaz, revelando as nuances políticas e pessoais por trás dos fatos apresentados.

Lewis Strauss, o principal antagonista de *Oppenheimer*, é um homem que busca manipular a narrativa histórica para consolidar sua própria versão dos eventos. O preto e branco associado à sua personagem simboliza essa tentativa de construir uma verdade unidimensional, que exclui a complexidade e as contradições inerentes à experiência

humana. No entanto, ao contrastar essas sequências com as vibrantes cores das memórias de Oppenheimer, Nolan sugere que a história nunca é tão simples quanto parece e que as versões oficiais dos fatos muitas vezes ocultam mais do que revelam.

A escolha estética de Nolan, portanto, entende-se como uma crítica à noção de que a história pode ser completamente objetiva. O preto e branco, em vez de oferecer uma representação autêntica da realidade, expõe as limitações e os vieses inerentes à construção histórica, essa dialética na obra audiovisual de Nolan não apenas enriquece a narrativa, mas também molda profundamente a experiência do espectador. O diretor manipula as emoções e as percepções do público através da estética visual, utilizando a cor e a luz para guiar a interpretação e a imersão na história.

O uso da cor em *Oppenheimer* submerge o espectador na mente do protagonista, criando uma experiência sensorial que vai além da simples visualização. A intensidade das cores nas cenas de Oppenheimer reflete a intensidade emocional do personagem, permitindo ao público não apenas ver, mas sentir a magnitude dos eventos retratados. Por outro lado, a monotonia do preto e branco nas cenas de Strauss cria um distanciamento que faz o espectador questionar a veracidade e a motivação por trás da narrativa.

Nolan é conhecido por sua habilidade em manipular as emoções do público através da estética visual, e *Oppenheimer* não é exceção. A utilização deste contrastante de cores é uma forma eficaz de evocar reações emocionais específicas, desde a empatia com a crise moral de Robert Oppenheimer até a desconfiança em relação às intenções de Lewis Strauss. Essa manipulação não é meramente técnica, mas serve para

aprofundar o entendimento do espectador sobre os temas complexos que o filme aborda, como culpa, responsabilidade e a natureza da verdade.

A estética visual em *Oppenheimer* não apenas complementa a narrativa, mas constrói significados próprios que enriquecem a interpretação da obra. A cor e o preto e branco, em seu contraste dialético, criam uma camada adicional de significado, onde a memória, a moralidade e a história são constantemente postas em tensão. Essa construção complexa de significados desafia o espectador a refletir sobre a natureza do que é apresentado e a questionar as versões oficiais dos fatos, incentivando uma leitura crítica e profunda do filme.

Oppenheimer de Christopher Nolan é uma obra que utiliza a dialética das cores para aprofundar a compreensão do espectador sobre as ambiguidades e as contradições inerentes à vida humana e aos eventos históricos. A cor, com sua intensidade emocional, representa a subjetividade da memória, enquanto o preto e branco, com sua aparente objetividade, revela as falácias e as manipulações da história oficial.

Ao final, a obra cinematográfica desafia o espectador a ver além das cores e da monocromia, a questionar as versões simplificadas dos fatos e a reconhecer que, assim como as memórias de Oppenheimer, a história é uma construção fluida e complexa, carregada de emoções, significados e ambiguidades.

Conclusão

O estudo sobre a estética visual em *Oppenheimer* (2023) de Christopher Nolan revela como as escolhas estilísticas, particularmente o uso do preto e branco em contraste com cores vibrantes, desempenham um papel crucial na construção da narrativa e na amplificação

da experiência emocional do espectador. Através de uma análise fundamentada em conceitos de estética fílmica de Vanove e Goliot-Lété (1994), é possível perceber que Nolan utiliza essas escolhas não apenas como artifícios visuais, mas como ferramentas narrativas poderosas que comunicam diferentes temporalidades, estados emocionais e camadas de significado.

A utilização do preto e branco na narrativa de Lewis Strauss, por exemplo, não se limita a uma escolha estética puramente visual, mas reflete uma temporalidade específica e um estado emocional que contrasta fortemente com as sequências coloridas associadas a J. Robert Oppenheimer. O preto e branco, conforme explorado nas reflexões de Sebastião Salgado (2014), carrega uma potência que vai além da ausência de cor, evocando uma sensação de gravidade, introspecção e atemporalidade. Em *Oppenheimer*, essa escolha sublinha as dimensões históricas e éticas da narrativa, posicionando o espectador em um espaço onde a história se encontra com a memória, e o julgamento moral se entrelaça com a compreensão dos fatos.

Por outro lado, as cores vibrantes utilizadas nas cenas que retratam Oppenheimer refletem a vivacidade e complexidade emocional do personagem, intensificando a imersão do espectador em sua psique. A cor, aqui, não apenas enriquece a visualidade do filme, mas também comunica as ambivalências e dilemas internos que definem a trajetória de Oppenheimer. Essa dualidade de cores não apenas distingue diferentes camadas narrativas, mas também orienta o espectador na leitura das intenções e significados subjacentes à trama.

A abordagem metodológica qualitativa adotada na pesquisa, com base na revisão bibliográfica e análise de conteúdo, permite

uma compreensão aprofundada do impacto das escolhas estéticas na percepção do espectador. A investigação mostra que a estética visual em *Oppenheimer* é um elemento central na construção da experiência cinematográfica, onde cada escolha de cor, enquadramento e iluminação contribui para a narrativa de maneiras sutis, mas poderosas.

Além disso, a análise destaca a importância de compreender o cinema como uma forma de arte que vai além do entretenimento, servindo como um meio de explorar e comunicar complexidades humanas, históricas e morais. Nolan, ao integrar essas escolhas visuais em sua narrativa, não apenas cria um filme visualmente impactante, mas também convida o espectador a uma reflexão mais profunda sobre os temas abordados, como a responsabilidade científica, a ambivalência moral e as consequências das decisões tecnológicas em tempos de guerra.

O filme *Oppenheimer*, portanto, se apresenta não apenas como uma biografia visual de um dos personagens controversos do século XX, mas como uma obra de arte cinematográfica que utiliza a estética visual como uma linguagem própria para contar sua história. Através da análise fílmica, fica evidente que as escolhas estéticas de Nolan, em diálogo com teóricos como Vanoye, Goliot-Lété, Salgado e outros, contribuem significativamente para a construção de uma narrativa que é tanto visualmente rica quanto emocionalmente ressonante.

Assim, ao final deste artigo, conclui-se que *Oppenheimer* é uma obra que exemplifica como a estética visual no cinema pode ser utilizada de maneira estratégica para moldar a narrativa e a experiência do espectador. Nolan, através de suas escolhas visuais, demonstra um domínio da linguagem cinematográfica que vai além do convencional, oferecendo uma experiência que é ao mesmo tempo intelectual e visceral.

Este filme serve como um exemplo de como o cinema pode ser uma ferramenta para explorar e comunicar as complexidades da condição humana, utilizando a imagem como um meio para construir significados profundos perduráveis.

Referências

Bazin, A. (2018). *O que é o cinema?* Ubu Editora.

Bird, K., & Sherwin M. J. (2006). *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. Vintage Books USA.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2003). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge.

De Sica, V. (1948). *Ladri di biciclette*. Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

Jonas, H. (1984). *The imperative of responsibility: In search of an ethics for the technological age*. University of Chicago Press.

Kevles, D. J. (1978). *The physicists: The history of a scientific community in modern America*. Alfred A. Knopf, Inc.

Nolan, C. (2023). *Oppenheimer*. Universal Pictures; Bitters End, Inc.

Metz, C. (1972). *A significação do cinema*. Perspectiva.

Miller, F. (2005). *Sin City*. Miramax Films.

Rossellini, R. (1945). *Rome, Open City*. Minerva Film.

Spielberg, S. (1993). *Schindler's List*. Universal Pictures.

Salgado, S., & Francq, I. (2014). *Da minha terra à terra*. Paralela.

Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Papyrus.

Van Sijll, J. (2005). *Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know*. Michael Wiese Productions.

Waltz, K. N. (1979). *Theory of international politics*. Addison-Wesley Publishing Company, Inc.

A EVOLUÇÃO DAS MULHERES EM FILMES DE HERÓIS DA MARVEL

Vitória Cristina Batista Resende¹
Mayra Regina Coimbra²

Mulheres e homens, ao longo da história, desempenharam papéis sociais muito distintos. Durante vários séculos, a mulher viveu sob uma cultura patriarcal e machista, no qual o seu papel social era única e exclusivamente àqueles relacionados à família. A grande virtude das mulheres era a de reproduzir e a de ser uma mãe exemplar e perfeita, mesmo que isso significasse ser alguém sem direitos: políticos, educacionais, sexuais e/ou reprodutivos. Essas disparidades, são frequentemente justificadas

-
1. Graduando do curso de Jornalismo - Comunicação Social, pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).
vitoriacristinar@outlook.com.br
 2. Professora substituta do curso de Comunicação Social pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).
Doutoranda e mestra pelo Programa de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFSJ).
mayrarcoimbra@gmail.com

por distinções biológicas, e marcam a dinâmica social, influenciando no reflexo da sociedade em comportamentos.

As representações que surgem desses conflitos, são enquadradas no padrão hegemônico atual, sendo mantidas por meio de um sistema que se manifesta em âmbitos formais e informais na construção das identidades. As esferas formais envolvem estruturas como escola e família, sendo esses os primeiros ambientes onde as pessoas têm contato com diferentes padrões reguladores. Por exemplo, quando uma menina brinca de boneca ou ao associar o futebol como um esporte masculino, essas instituições começam a atribuir significados à construção do que é ser homem e ser mulher, profissões, relações e distinções feitas apropriadas para cada gênero (Acselrad, 2015).

Além dessas esferas tradicionais, existem também as esferas informais, que se caracterizam por diversos produtos culturais. Esses então contribuem para disseminar e reforçar estereótipos relacionados aos corpos femininos e masculinos. Produtos culturais como programas de TV, séries, videogames e filmes desempenham um papel significativo na rotina, por educarem as pessoas por meio do entretenimento (Campbell, 1989).

Segundo o estudo global “The Geena Davis Institute on Gender in Media” sobre personagens femininas na indústria cinematográfica, apesar de as mulheres constituírem 50% da população global, observa-se que menos de 30% de todos os personagens que têm diálogos nos filmes são do sexo feminino. Esses números mostram que ainda existe uma grande falta de representatividade nesse meio.

É preciso pontuar que dentro dessa indústria, os filmes de super-heróis da Marvel, emergem em um debate constante acerca da

representatividade das mulheres. Apesar do amplo sucesso dessas narrativas com protagonistas masculinos, é evidente a controvérsia relacionada à notória ausência e falta de protagonismo feminino. Nas produções cinematográficas desse gênero, frequentemente, as personagens femininas ficam em função de papéis secundários, marcados por estereótipos e, em algumas instâncias, submetidas à hipersexualização, instigando questionamentos relevantes acerca da igualdade de gênero nas telas.

O cinema é uma experiência de lazer que traz muito aprendizado, onde temos consciência dessa ferramenta de conhecimento, que fomenta nossa criatividade e pensamento crítico, tendo em vista, o seu potencial de “investigar olhares” e “contribuir para a assimilação de valores” (Gomes, 2016, p. 62). Os filmes que assistimos nos abrem portas para o conhecimento, por isso é possível conhecer novos mundos, novas culturas e vivenciar novas experiências, conforme refletem Bordwell e Thompson no livro “A arte do cinema – uma introdução” (2013):

Essas experiências são muitas vezes conduzidas por histórias, com personagens com as quais passamos a nos preocupar, mas um filme também pode desenvolver uma ideia ou explorar qualidades visuais e texturas sonoras. Um filme nos leva numa viagem, oferecendo uma experiência que segue certos padrões e envolve nossas mentes e emoções (Bordwell & Thompson, 2013, p. 29).

E é neste cenário que a presente pesquisa se insere. Ela surge como uma possibilidade de analisar o papel da mulher nos filmes de heróis, uma vez que, o cinema pode contribuir para apropriação de valores em uma sociedade que luta diariamente pela igualdade de gênero. É cada vez mais necessário problematizar as ideias de o que é ser mulher, o

que vemos na indústria cinematográfica sobre ser mulher e, como isso pode afetar já que são objeto de consumo em nossos momentos de lazer. O artigo se propõe mapear a construção das personagens femininas nas produções da Marvel, a fim de verificar se têm ocorrido mudanças em relação à identidade da mulher e de que forma essas mudanças são trabalhadas, analisando no total dois filmes: Homem de Ferro 2 (2010) e Capitã Marvel (2019). As metodologias utilizadas para realização deste trabalho serão análise de conteúdo (Bardin, 2011) e análise fílmica (Aumont & Marie, 1999).

As representações femininas no cinema

Um dos primeiros passos a se fazer antes de analisar as representações femininas no cinema é levantar questões sobre gênero. A definição do termo proposta por Joan Scott (1995), é que ele é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de dar significado às relações de poder. Em outras palavras, gênero é uma construção social que se refere às expectativas culturais e sociais associadas a homens e mulheres, e não a diferenças biológicas entre os sexos. A autora argumenta que o conceito de gênero serve para analisar como as relações de poder são construídas e mantidas ao longo do tempo, e como elas mudam em resposta a fatores sociais, políticos e culturais. A noção de sexo, por outro lado, se refere às diferenças biológicas entre homens e mulheres, como a presença de órgãos reprodutivos diferentes.

Feita essa pontuação sobre gênero, é importante descobrir os papéis e os simbolismos sexuais nas diferentes sociedades e períodos históricos, porque isso nos ajuda a entender como as relações de poder

são construídas e mantidas ao longo do tempo e também como elas mudam em resposta a fatores sociais, políticos e culturais. Os papéis e simbolismos sexuais são construções que refletem as expectativas culturais e sociais associadas a homens e mulheres, que são usadas para justificar e perpetuar a desigualdade de gênero. Ao estudar esses papéis e simbolismos, podemos identificar como as normas de gênero são criadas e mantidas, e como elas afetam a vida das pessoas em diferentes contextos e culturas. Além disso, ao entender como as normas de gênero são construídas e mantidas, podemos trabalhar para desafiar e mudar essas normas.

A partir do que foi dito, é possível pensar em alguns exemplos de simbolismos sexuais muito presentes em obras filmicas, sendo eles: (1) representação de corpos, (2) vestimentas e figurinos, (3) dinâmica de relacionamento e (4) desigualdade de representação. É possível ainda associar esses simbolismos ao nosso objeto de pesquisa. Em relação a como os corpos são expostos, destaca-se apresentar mulheres curvilíneas, com elementos que atraem e erotizam as personagens. Em relação às vestimentas e figurinos é possível apontar os trajes femininos realçando características sexuais exageradamente. Isso pode ser interpretado como uma estratégia de marketing para atrair determinados públicos, mas também pode reforçar a objetificação das mulheres. Outro simbolismo, bastante usado, são as dinâmicas de relacionamentos, em que as mulheres aparecem como interesse romântico ou como figuras que precisam ser resgatadas. A desigualdade de representação se mostra nos números baixos de produções filmicas nos quais as mulheres são as protagonistas ou assumem papéis de destaque.

Depois de exposto sobre gênero e simbolismos sexuais, torna-se importante discutir sobre as disparidades de igualdade de gênero. Luis Felipe Miguel, na obra *Feminismo e Política* (2014), argumenta que a desigualdade entre homens e mulheres é um traço presente na maioria das sociedades pelo mundo. “Na maior parte da história, essa desigualdade não foi camuflada nem escamoteada; pelo contrário, foi assumida como um reflexo da natureza diferenciada dos dois sexos e necessária para a sobrevivência e o progresso da espécie” (2014, p. 11). Nesse cenário, surge o pensamento feminista tendo como principal bandeira a luta pela igualdade de gênero. Igualdade esta que significa que homens e mulheres devem ter os mesmos direitos, oportunidades e tratamento justo em todas as áreas da vida, incluindo educação, trabalho, política, família e sociedade em geral. Isso inclui a eliminação da discriminação e da violência baseadas no gênero, bem como a promoção da igualdade de salários e oportunidades de carreira para homens e mulheres.

A representação feminina nas hqs e no universo cinematográfico

Os filmes baseados em Histórias em Quadrinhos (HQs) têm se tornado cada vez mais populares e rentáveis na indústria cinematográfica. Eles são adaptações de histórias em quadrinhos, que geralmente apresentam personagens com habilidades sobre-humanas, superpoderes e aventuras emocionantes. Alguns exemplos de filmes baseados em HQs incluem os filmes do Universo Cinematográfico Marvel (MCU), como *Vingadores*, *Homem de Ferro* e *Capitão América*, e os filmes da DC Comics, como *Batman*, *Superman* e *Mulher Maravilha*. Esses filmes atraem um grande público, incluindo fãs de quadrinhos e pessoas que buscam entretenimento de ação e aventura.

Além disso, o universo das Histórias em Quadrinhos é um meio de comunicação com uma longa história e influência na cultura popular. De acordo com Garcia e Lima (2021), desde seus primórdios, o universo das HQs é marcado pela figura do homem como seu grande protagonista. A maior parte dos super-heróis que aprendemos a admirar nas telas do cinema ou da televisão, apresentados por grandes estúdios, como a Marvel, são homens. O público para qual as empresas produzem e criam histórias é o masculino. Homens são ensinados desde sempre a sonhar e a serem o que quiserem: astronautas, policiais, super-heróis ou vilões. Eles estão sempre inseridos em papéis e contextos de evidência. A representatividade das mulheres em quadrinhos, e depois em filmes ou séries de herói, por sua vez, estão sempre associadas a questões sexuais ou a enredos românticos.

Todavia, movimentos em prol da igualdade de gênero e representação da figura feminina foram ganhando mais força na sociedade nos últimos dez anos, a fim de expor os níveis alarmantes de sexualização e objetificação presentes nas mídias culturais e de entretenimento. Alguns lançamentos da DC Comics e da Marvel, como Mulher-Maravilha (2017) e Capitã Marvel (2019) já inauguram esse reposicionamento da mulher nas produções culturais. Os filmes foram um grande sucesso³, inclusive para o público feminino.

Mas isso não evitou uma onda de comentários machistas e sexistas que surgiram nas redes sociais, inclusive com tentativas de boicote às produções. Conforme aponta a reportagem publicada em 13 de março

3. Aliaga, V. (2019, março 22). Capitã Marvel ultrapassa Mulher-Maravilha em bilheteria mundial. *IGN Brasil*. <https://br.ign.com/capita-marvel/71830/news/capita-marvel-ultrapassa-mulher-maravilha-em-bilheteria-mundial>

de 2019 pelo R7, “Capitã Marvel vence o ódio e o boicote de nerds machistas”, houve uma tentativa de vários sites, blogueiros, youtubers, no Brasil e no exterior, de promover uma campanha contra o filme “Capitã Marvel”. A tentativa de boicote ao filme e a Marvel se deu para que a produção naufragasse nas bilheterias. No entanto, a estratégia não foi bem sucedida. No primeiro fim de semana, o filme de super-herói protagonizado por uma mulher arrecadou mais de 455 milhões de dólares (R\$1,70 bilhões) de bilheteria mundial.

Apesar desses avanços, até esse momento existe um número pequeno de heroínas em comparação aos heróis homens nos universos da Marvel e DC Comics. Mesmo com a inserção crescente de personagens femininas nessas produções, ainda existem muitos aspectos a serem melhorados. Muitas personagens femininas apresentadas em obras de entretenimento são esquecidas pelos espectadores, dada a pouca relevância nas narrativas. Mesmo quando discutidas em rodas de conversa, essas personagens coadjuvantes geralmente não recebem o mesmo entusiasmo e destaque do público.

Joseph Campbell, em seu livro “O Herói de Mil Faces” (1989), analisa mitos, lendas e histórias de diversas culturas e identifica um padrão recorrente no que ele vai chamar de jornada do herói. Ela se refere a narrativas heróicas, compostas por 12 etapas, que compartilham uma estrutura comum, conhecida como o “Monomito”. Essa jornada consiste entre outras etapas, a “Chamada à Aventura”, em que o herói é convocado para uma jornada: a “Recusa ao Chamado”, em que o herói hesita antes de aceitar a missão; e a “Recompensa”, onde o herói alcança seus objetivos. Ela também inclui desafios, confrontos com vilões, momentos de auto descoberta e, finalmente, o retorno transformado do

herói ao seu mundo de origem. Campbell (1989) argumenta que esse padrão reflete arquétipos universais e mitos fundamentais que permeiam as narrativas humanas, servindo como uma representação simbólica do desenvolvimento pessoal e espiritual.

O conceito da Jornada do Herói tornou-se influente na escrita de roteiros, literatura e histórias. Muitas obras, desde filmes até livros, foram influenciadas por esse modelo, tornando-o uma ferramenta valiosa para compreender e criar histórias cativantes e significativas. No entanto, há uma desproporção nítida no número de personagens femininas que passaram por essa jornada de heroína, se comparado aos enredos com heróis masculinos. Obviamente, não podemos creditar uma complexa estrutura de representação de um modelo masculino como dominante ao livro de Campbell. Essa representação predominantemente masculina, apenas reflete questões estruturais da nossa sociedade que perpetua a figura do homem como centro de poder e dominância desde civilizações mais antigas.

Estas construções de herói, conforme descrita por Campbell (1989) e exemplificada em suas referências, revela um cenário no qual as narrativas frequentemente destacam homens em aventuras notáveis. Nesse contexto, o papel da mulher é frequentemente reduzido a estereótipos, como sendo a tentação, a donzela em perigo ou um interesse romântico, alguém em busca de um marido ou responsável pelos cuidados com os filhos. Nesse sentido, torna-se urgente refletir sobre o modo como as histórias tradicionais muitas vezes limitam os papéis femininos, enquanto promovem uma visão mais destacada e aventureira para os personagens masculinos.

Simone de Beauvoir (1949), faz os primeiros estudos consistentes de uma mulher sobre o patriarcado, levantando seus fatos e mitos.

Um dos questionamentos levantados por ela que impactaram foi sua conclusão: “toda história das mulheres foi feita pelos homens”, o que determinava que a história das mulheres foi escrita e interpretada pelos homens, que criaram valores, costumes e religiões que moldaram a sociedade e a posição das mulheres nela. As mulheres não tiveram a oportunidade de contar sua própria história ou de influenciar a maneira como sua história foi contada.

O problema da mulher sempre foi um problema de homens. Viu-se por que razões tiveram eles, no ponto de partida, a força física juntamente com o prestígio moral; criaram valores, costumes, religiões; nunca as mulheres lhes disputaram esse império. Protestaram contra a dureza de seu destino; ocorreram, por vezes, manifestações coletivas: mas as matronas romanas, ligando-se contra a lei Ápia ou as sufragistas anglo-saxônicas, só conseguiram exercer uma pressão porque os homens estavam dispostos a aceitá-la. Eles é que sempre tiveram a sorte da mulher nas mãos; dela não decidiram em função do interesse feminino; para seus próprios projetos, seus temores, suas necessidades foi que atentaram. (Beauvoir, 1970, p. 167)

De acordo com relatório (Vomero, 2023) anual “The Celluloid Ceiling”, divulgado em janeiro de 2023, há uma pequena representação de mulheres trabalhando na indústria cinematográfica, inclusive em cargos de destaque como a direção. O estudo observou 250 filmes de maior bilheteria dos últimos 25 anos, destes apenas 18% foram dirigidos por mulheres. Entre eles foram destacados os 100 filmes de melhor desempenho de 2022. O resultado mostra uma porcentagem ainda menor, de 11% . Somando outros cargos como direção, roteiro, produção executiva, edição e direção de fotografia, esse número vai para 24%.

Djamila Ribeiro (2017) enfatiza a importância de considerar o conceito de “lugar de fala” ao discutir determinados temas, apoiando as diversas perspectivas que diferentes pontos de vista podem proporcionar. Ela também destaca o “locus social” como um elemento crucial na criação de discursos, destacando a importância de considerar a posição social e experiências individuais ao abordar questões específicas. “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (Ribeiro, 2017, p. 64).

O destaque da importância do “lugar de fala” é crucial em qualquer produção cultural e ainda mais numa sequência de filmes de heróis da Marvel. Se tratando de uma grande empresa que apresenta produções filmicas e seriadas anualmente, é importante se atentar para as transformações sociais que exigem novas discussões, tais como as discussões de gênero. Mas falar sobre mulher, apresentar enredos femininos, exigem também mais mulheres por trás dessas produções. Afinal, as mulheres precisam ser vistas a partir de olhos como o seu e deixar de ser construída por olhares que não sabem quais seus desafios, dores e inquietações.

Metodologia de pesquisa e corpus de análise

A monografia traz um estudo sobre a construção das personagens femininas nas produções da Marvel, a fim de verificar se têm ocorrido mudanças em relação à identidade feminina e de que forma essas mudanças são trabalhadas. Sendo analisadas as obras produzidas pela Marvel como Homem de Ferro 2 (2010) e Capitã Marvel (2019). Para um aprofundamento das representações femininas, contendo

análise mais detalhada (análise de conteúdo e análise filmica) de duas personagens deste universo: Capitã Marvel e Viúva Negra.

A escolha desses personagens não se deu de modo aleatório. Viúva Negra, por exemplo, é uma personagem feminina que está presente desde o início nos filmes da Marvel e, contraditoriamente, foi uma das últimas a ter um filme solo - apenas em 2021. E antes disso, todos os outros personagens homens já haviam sido explorados em filmes com papéis de protagonismo, o que não ocorreu com a personagem feminina. A criação do seu filme também se deu em um contexto polêmico. Ela só teve o seu protagonismo destacado em um filme solo após sua morte em “O Ultimato” (2019), o que gerou uma reação dos seus fãs dada as potencialidades de exploração da sua personagem e mesmo assim, a Marvel ter encerrado sua história.

Já a escolha da personagem “Capitã Marvel” se deu por ela ser a primeira mulher a ter um filme solo dentro do estúdio Marvel. Desde o início, a personagem surgiu a partir de uma perspectiva de heroína, capaz de voar, disparar raios cósmicos e absorver energia, ou seja, protagonizar sua própria história e destino. Essa criação quebrou paradigmas das narrativas até então apresentadas pelo estúdio e atraiu a atenção de inúmeras mulheres. Capitã Marvel foi uma das últimas heroínas a chegar, mas é uma das personagens mais importantes e fortes se comparado a alguns heróis que já estão em cena faz tempo.

A escolha de fazer um comparativo entre as duas se deu porque desde suas primeiras aparições em filmes, Viúva Negra é muito sexualizada, e colocada em contexto de piadas de cunho sexual, fala de relacionamentos amorosos, enquanto Capitã Marvel é uma personagem construída de forma oposta. Ela não se firma a partir de estereótipos,

não há essa exploração da sexualização em sua personagem e questões amorosas não são pautas da sua narrativa. Sua principal função é salvar o mundo e construir sua própria história. Para tal foi usado os seguintes procedimentos metodológicos:

- (a) **Análise de Conteúdo:** De acordo com Bardin (2011), é uma metodologia de pesquisa para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. A partir de critérios quantitativos e qualitativos, a metodologia auxilia na interpretação do significado da mensagem, que transcende uma visão comum. Como categorias de análise desta pesquisa, foram definidas: (a) o enredo do filme; (b) Características pessoais da personagem; (c) a imagem física da personagem; (d) os enquadramentos da personagem no filme; (f) tempo de tela da personagem; (g) os pôsteres de divulgação da personagem; (h) aspectos positivos da representação.
- (b) **Análise Fílmica:** De acordo com Aumont (1999), embora não exista uma metodologia universalmente aceita para proceder à análise de um filme, é comum aceitar que a análise fílmica compreende duas importantes etapas: 1) decompor, ou seja, descrever o filme; 2) estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. A decomposição do filme se dá no plano da imagem (fazer uma descrição plástica dos planos, enquadramentos, composição, ângulo), ao som e à estrutura do filme (cenas, sequências). A partir da decomposição destes elementos se estabelece a interpretação dos mesmos.

A (r)evolução das mulheres: uma análise aprofundada

A (R) evolução das mulheres: a personagem da Capitã Marvel

O enredo do filme: “Capitã Marvel”. Brie Larson interpreta Carol Danvers (Capitã Marvel), no filme Capitã Marvel (2019), que se inicia em 1995 no planeta Hala, capital do Império Kree. Vers, integrante

da Starforce, sofre de amnésia e tem pesadelos com uma mulher mais velha. Seu mentor, Yon-Rogg, a instrui a controlar suas habilidades, enquanto a Inteligência Suprema ordena que mantenha suas emoções sob controle.

Durante uma operação, Vers é capturada pelo comandante Talos, e eles usam uma sonda de memória nela, mas ela acorda e consegue escapar e vai para à Terra. Vers chega a Los Angeles, onde chama a atenção dos agentes da S.H.I.E.L.D., Nick Fury e Phil Coulson. Vers então recupera um cristal com suas memórias e, com Fury, vai ao Projeto Pegasus, onde descobre que era uma piloto da Força Aérea dos Estados Unidos, declarada morta em 1989.

Rambeau e sua filha Monica revelam que Vers é, na verdade, Carol Danvers, amiga de Maria Rambeau. Talos explica que os Skrulls são refugiados em busca de um novo lar. Por meio de uma gravação da caixa-preta, Danvers recorda que Lawson foi morta por Yon-Rogg para evitar que destruísse um motor Kree. Por fim, Danvers decide ajudar os Skrulls a encontrar um novo lar, deixando com Fury um pager modificado para emergências.

O enredo da personagem é centrado em sua busca por autodescoberta e justiça, em vez de um interesse amoroso, e enfatiza a importância da amizade e do trabalho em equipe.

Características pessoais da personagem. A personagem de Capitã Marvel é conhecida por sua incrível determinação e força de vontade. Ela enfrenta desafios difíceis e não desiste facilmente. No filme isso é apontado diversas vezes, principalmente, sendo uma piloto da Força Aérea. Danvers é uma mulher inteligente e estratégica, se destacando

em situações de combate e resolução de problemas. O filme também aponta sua complexidade emocional, enfrentando dilemas pessoais e explorando aspectos mais profundos de sua identidade.

Capitã Marvel é motivada por um forte senso de justiça. Ela luta pelo que acredita ser certo e protege os inocentes. É importante ressaltar suas habilidades de voo e seus poderes cósmicos. Ela possui a habilidade de voar e se apropria de inúmeros poderes, incluindo força sobre-humana, resistência, e a capacidade de absorver e projetar energia.

A imagem física da personagem. O filme começa com a protagonista acordando de um sonho que a intriga. Ao levantar, vemos que ela está em outro planeta. Ela vai até seu companheiro de quarto, Yon-Rogg, e o desafia para lutar, mencionando o sonho que teve. Yon-Rogg a aconselha a esquecer seu passado, argumentando que isso a torna vulnerável e que deve controlar seus impulsos. A narrativa não explora a forma física da personagem; seu corpo não é sexualizado em nenhum momento, suas roupas são largas e seu posicionamento forte é enfatizado ao longo da história.

É possível analisar mais a fundo a escolha do disfarce de Carol como civil e seu traje de super-heroína. As roupas usadas por Carol em sua vida civil são soltas, pouco reveladoras e apresentam uma abordagem andrógina, sem os acessórios tipicamente femininos, como saias e vestidos. Isso evidencia sua indiferença em se conformar a um padrão específico de feminilidade. Ao adotar esse visual, Carol desafia o estereótipo comum de personagens que se vestem de forma claramente feminina, buscando afirmar seu gênero de maneira distinta.

Imagem 1

Carol Danvers acordando de um sonho em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -a).

Imagem 2

Carol Danvers e Nick Fury no pentágono em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -b).

Sua vestimenta cotidiana reflete uma preocupação em não se encaixar em identidades masculinas ou femininas, priorizando conforto e praticidade em vez de atender a padrões tradicionais. Assim, suas roupas funcionam como um “disfarce” que permite a Carol circular sem atrair atenção indesejada.

Os enquadramentos da personagem no filme. Logo no início do filme, há um diálogo sobre fragilidade e controle dos impulsos. Essa concepção sobre as emoções coloca as mulheres em uma posição de desvantagem, pois, conforme as normas sociais mencionadas, o homem é visto como o ser racional, enquanto a mulher é associada à emotividade. A maneira como ele expressa que ela não está pronta, perpetua o estigma de que as mulheres são emocionais e, por conseguinte, não são guerreiras tão adequadas quanto os homens.

Imagem 3

Vers (Carol Danvers) lutando com Yon-Rogg em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -c).

Durante a missão, Vers (Capitã Marvel) é raptada, e seus inimigos usam uma sonda de memórias para extrair informações. No entanto, eles se deparam com memórias dela na Terra, incluindo sua infância e o período em que fazia parte da Força Aérea. Nessa cena, são revelados fragmentos do passado da personagem, mostrando como ela foi desencorajada desde criança a seguir suas paixões por ser mulher e criticada por suas emoções. O filme faz uma crítica implícita à submissão feminina e à associação de sentimentos como a fraqueza.

O enredo destaca como Danvers como forte e destemida, que persegue seus sonhos e supera as limitações de sua infância. Essas experiências ressaltam suas ações consideradas não convencionais, como praticar beisebol, ingressar na Força Aérea e se tornar piloto. Suas recordações evidenciam as resistências que enfrentou ao desafiar estereótipos, mostrando os obstáculos que tentaram convencê-la de que não era o seu lugar.

Imagem 4

Carol Danvers na Força Aérea dos Estados Unidos em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -d).

Em sequência ela consegue fugir, pega uma nave espacial e acaba indo em direção a Terra e cria uma perseguição contra os Skrulls. Após a perseguição, ela consegue achar uma pista de um lugar com o nome de “Panchos”, que a leva a entrar em uma lan house, e começar uma busca pelo lugar. O frame de um momento em que Capitã Marvel mexe no computador é resultado da construção não sexualizada da personagem. Essa distinção fica ainda mais clara se compararmos a mesma ação com a personagem de Viúva Negra, que será explorada mais adiante. Há uma grande diferença e discrepância nas poses, no jeito e até nas expressões feitas pela Capitã Marvel.

Imagem 5

Carol Danvers mexendo no computador (em cima) em Capitã Marvel (2019) / Viúva negra mexendo no computador (embaixo) em Capitão América 2: O Soldado Invernal (2014)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -e).

Logo em seguida vemos uma cena de assédio, Carol está em frente a uma Lan House na Terra olhando um grande mapa, para tentar se localizar, quando um homem de moto estaciona ao seu lado e tentar puxar assunto. Ele fala “Belo traje de mergulho.” Carol apenas olha e o ignora, e o motoqueiro insiste novamente em falar com ela: “Relaxa docinho, sem sorriso para mim?” Dessa vez ela nem olha e continua o ignorando. O motoqueiro se indigna e decide insultá-la, chamando-a de “aberração.” Após o motoqueiro desistir e sair, ele entra em um bar ao lado da Lan House, e Carol rouba umas roupas de uma loja e a moto do motoqueiro que a insultou.

Imagem 6

Carol Danvers olhando o Mapa em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -f).

Ao desprezar o assédio do motociclista e reagir reservadamente, sem ceder às piadas feitas, Carol revela sua personalidade resistente e pouco inclinada a atitudes lisonjeiras. Desse modo, ela desafia as normas que esperam que as mulheres sejam submissas, amigáveis e bem-comportadas, evidenciando que não precisa aceitar avanços românticos quando não tem interesse.

Carol finalmente encontra sua grande amiga Rambeau e sua filha Monica, que revelam que Vers é, na verdade, Carol Danvers, uma piloto da Força Aérea dos Estados Unidos. Com isso, ela descobre a verdade sobre sua origem e aprende a controlar seus poderes, tornando-se a heroína conhecida como Capitã Marvel. Em seguida, pede a Monica que a ajude a escolher as cores do seu traje, refletindo uma grande representação dos quadrinhos.

Ao decidir por essa aparência, Carol desafia o estereótipo comum de personagens que costumam usar itens claramente femininos para destacar seu gênero. O mesmo se aplica ao seu traje de super-heroína; embora mais ajustado, o uniforme cobre Carol da cabeça aos pés, evitando sua hipersexualização, algo comum em histórias em quadrinhos, especialmente considerando que o público predominante é masculino.

Imagem 7

Capitã Marvel (Carol Danvers) e Mônica Rambeau em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -g).

Apesar de seus esforços para desafiar normas estabelecidas de feminilidade, Carol ainda se alinha com os padrões predominantes de beleza, uma vez que sua representação cinematográfica (assim como nos quadrinhos) é feita por uma atriz branca e magra, característica comum entre heroínas. Embora ela destaque outras formas de ser mulher em sua vida cotidiana e como guerreira, ainda é retratada conforme os ideais que colocam mulheres brancas e esbeltas no centro da beleza.

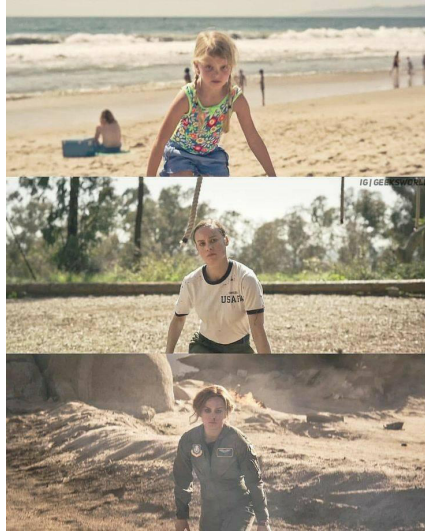
Mais para o final da trama, Carol se alia aos Skrulls para encontrar um lar para eles. Após ser subjugada na nave de Mar-Vell, Yon-Rogg a coloca para falar com a Inteligência Suprema, e ela começa a ter memórias de seu passado, o que lhe dá força para continuar lutando. Ela afirma: “Estive lutando com um braço amarrado nas minhas costas. Mas o que acontece quando eu finalmente me liberto?”

Ao recordar as adversidades enfrentadas, Carol se revela uma figura determinada, que, apesar dos constantes desencorajamentos, persiste em desafiar as normas. Sua resolução de atuar em campos predominantemente masculinos, mesmo diante da oposição, destaca sua personalidade resiliente, tornando-a “diferente” dos estereótipos femininos comuns.

Ao liberar plenamente o potencial de seus poderes, Carol enfatiza os traços desafiadores de sua personalidade. Assim, ela se consolida como uma mulher que foge dos comportamentos típicos associados a personagens femininas. Sua impulsividade e emoções, antes vistas por Yon-Rogg como falhas, agora são empregadas como forças, transformando a emotividade, tradicionalmente associada às mulheres, em uma qualidade ressignificada. O que antes era considerado fraqueza se torna uma de suas maiores fortalezas.

Imagem 8

Carol Danvers levantando após cair em Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -h).

Tempo de tela da personagem. Capitã Marvel já começa sua primeira aparição no universo cinematográfico da Marvel com um ótimo tempo de tela, sendo ele de 60 minutos⁴ em seu filme como protagonista Capitã Marvel (2019). Seu enredo é construído quando ela adquire poderes extraordinários após um encontro com uma raça alienígena. Com amnésia e envolvida em um conflito intergaláctico, ela descobre sua verdadeira identidade como Capitã Marvel.

4. Dado obtido pelo IMDb (Internet Movie Database), uma das maiores bases de dados online sobre cinema e a indústria do entretenimento (ninewheels0, 2018).

Os pôsteres de divulgação da personagem. No pôster de divulgação da Capitã Marvel, podemos observar como é transmitido sua personagem como uma heroína forte e poderosa e também mais séria. Seu traje não é tão justo em seu corpo e não possui decotes. É muito importante ver esse tipo de representação feminina vindo de uma personagem da Marvel. É possível compreender quanto ela é forte e independente tomando decisões por si própria e liderando quando necessário.

Imagem 9

Pôster de divulgação do filme Capitã Marvel (2019)



Captain Marvel: Fotos (s.d. -i).

Aspectos positivos da representação. A presença de mais profissionais femininas na produção de Capitã Marvel afeta positivamente a representação da protagonista feminina no filme, pois essas profissionais

trazem uma perspectiva feminina para a criação da personagem e da história. O que Djamila Ribeiro (2017) vai chamar de lugar de fala. Isso se reflete na forma como a personagem é retratada, com um uniforme não sexualizado e uma história que enfatiza sua busca por autodescoberta e justiça, em vez de um interesse amoroso. Além disso, a equipe de produção feminina também contribui para a criação de personagens femininas secundárias fortes e bem desenvolvidas, como a personagem Maria Rambeau, amiga de infância da protagonista. Em resumo, a presença de mais profissionais femininas na produção de Capitã Marvel ajuda a criar uma representação mais autêntica e positiva da protagonista feminina e de outras personagens femininas no filme.

A (R) evolução das mulheres: a personagem da Viúva Negra

O enredo do filme: Viúva Negra. Scarlett Johansson interpreta Natasha Romanoff, também conhecida como Viúva Negra. Ela fez sua primeira aparição no Universo Cinematográfico da Marvel (MCU) em Homem de Ferro 2 (2010). Já como membro da S.H.I.E.L.D., ela é designada com a missão de se infiltrar nas indústrias Stark como Natalie Rushman, a nova assistente de Tony Stark, e analisar o comportamento do bilionário, que havia revelado sua identidade como Homem de Ferro. Quando o herói encara o vilão Ivan Vanko, a presença da Viúva Negra é fundamental para a jornada do personagem, já que ela o ajuda a derrotar o inimigo na batalha final.

Características pessoais da personagem. Sua personagem é destemida, mestre em disfarces e artes marciais, e possui habilidades

de manipulação psicológica, sendo uma espiã altamente treinada e uma combatente excepcional. As cenas de ação destacam coreografias intensas e acrobacias impressionantes, mostram Natasha em ação onde se revela mais estratégica do que os personagens masculinos apresentados anteriormente.

Desde criança, Natasha foi recrutada pela KGB, a inteligência da antiga União Soviética, tornando-se uma grande lutadora e uma de suas principais espiãs. Sem nenhum poder sobre-humano, sua força vem de suas inúmeras habilidades como lutadora e domínio das artes marciais. Treinada pelo Programa Viúva Negra na Sala Vermelha, foi criada para se tornar uma espiã russa. Destacando-se, logo se tornou uma espiã-mestre e uma das maiores assassinas do mundo, antes de se transformar em uma defensora das forças que ameaçam a vida na Terra.

Porém, mesmo com várias habilidades, sua inserção nos filmes da Marvel ainda é representada de forma sexualizada, seu enredo parece ser construído para ser a única mulher de um grupo cheio de homens.

“Meninos são a norma, meninas são a variação; meninos são o centro, meninas são periféricas; meninos são indivíduos, meninas são tipos. Os meninos definem o grupo, sua história e seus códigos morais. Meninas existem apenas quando relacionadas aos meninos” (Pollit, 1991).

A imagem física da personagem. O filme tenta dar um ar enigmático e sedutor para a personagem, mesmo quando vestida de maneira formal. Embora use roupas sociais, a blusa é deixada aberta o suficiente para realçar os seios.

Imagem 10

Vestimenta de Natasha Romanoff em Homem de Ferro 2 (2010)



Homem de Ferro 2: Fotos (s.d. -a).

Durante a conversa entre Pepper Potts (amiga de Stark, e seu interesse amoroso e parceira de negócios) e Tony Stark, faz uma “piada” sobre o olhar malicioso dele, e ela o avisa sobre assédio sexual, insinuando o risco de denúncia. Tony convenientemente pesquisa sobre ela na internet, revelando fotos dela como modelo de lingerie em Tóquio. Logo após, a câmera centraliza-se em uma foto sensual da personagem.

Imagem 11

Natasha aparece em cliques sensuais após busca na internet em Homem de Ferro 2 (2010)



Homem de Ferro 2: Fotos (s.d. -b).

O filme também faz piadas com o físico de Romanoff, por exemplo, em uma de suas primeiras cenas. Natasha luta contra Happy, durante o processo de ser contratada por Tony, e o leva ao nocaute. Para minimizar a vergonha, ele fala que escorregou, quando, na verdade, levou um golpe quando menos esperava. Ao vê-la sair, Tony expressa, de maneira machista, que quer uma igual para ele, tratando-a como um objeto decorativo.

No filme são usados enquadramentos que objetificam seu corpo, principalmente focando em suas curvas e, em muitos casos, destacando sua bunda. Mesmo quando revelada como uma agente da S.H.I.E.L.D., (Supreme Headquarters of International Espionage and Law-Enforcement Division), a introdução da personagem é feita de costas, com a câmera enfatizando suas curvas enquanto ela caminha em um traje de combate ajustado.

Imagem 12

*Enquadramento de apresentação da personagem
Natasha Romanoff em Homem de Ferro 2 (2010)*



Homem de Ferro 2: Fotos (s.d. -c).

Embora a escolha do enquadramento tenha sido justificada narrativamente para criar suspense sobre sua identidade, é apontado que,

se o personagem fosse do sexo masculino, a probabilidade de adotar esse tipo específico de enquadramento não existiria.

Outra cena que exemplifica o olhar masculino, é uma que mostra a personagem trocando de roupa no banco de trás do carro. Apesar de uma breve conversa sobre o plano de ação, a cena não contribui significativamente para a narrativa, já que o diálogo poderia ocorrer em qualquer outro momento. A função principal parece ser mostrar Scarlett Johansson seminua, reforçando mais uma vez a imagem de símbolo sexual da atriz, sem agregar em nada à trama.

Imagem 13

Natasha aparece trocando de roupa no banco de trás do carro em Homem de Ferro 2 (2010)



Homem de Ferro 2: Fotos (s.d. -d).

Além dos aspectos visuais, como enquadramentos e linguagem corporal, a sexualização da personagem também se manifesta nos diálogos. Viúva negra exala erotismo: suas roupas, como se move, a forma de falar e manipular se dão a partir da sexualização. Em várias ocasiões, Natasha fala com um tom baixo e provocativo, utilizando frases que aludem a atividades sexuais.

Então é mostrado que, na verdade, ela é uma espiã, por conta dos seus comportamentos anteriores. Sua missão era avaliar Tony, como Homem de Ferro e captar o máximo de informações possível, para a criação da “Iniciativa Vingadores”, um grupo de heróis convidados pelo Nick Fury a fazer parte de uma iniciativa para conseguirem lidar com ameaças grandes demais para o restante da humanidade.

Tempo de tela de Viúva Negra nos filmes da Marvel.

Em Homem de Ferro 2 (2010) em primeira aparição no Universo Marvel Viúva Negra, segundo levantamento feito pelo Internet Movie Database (IMDB), em português, Base de Dados de Filmes da Internet, em um filme com duração de 2 horas e 5 minutos, Natasha Romanoff aparece somente por 9 minutos e 15 segundos.

Os pôsteres de divulgação da personagem. Sobre os pôsteres individuais, é importante dizer que eles destacam os personagens masculinos no centro da imagem, exibindo poses que ressaltam sua imponência, habilidades de combate e podemos prever seu enredo no filme, como herói ou vilão. Em contraste, Natasha é colocada no canto direito, adotando uma postura de “espiã sexy”. Com um ar de mistério, seu corpo levemente curvado, realço o traje apertado, marcando seu corpo, em um jogo de luzes que enfatiza sua aparência em vez de suas habilidades físicas. Essa abordagem reforça aspectos anteriormente mencionados nas cenas do filme, e também antecipa a forma como a história vai se estruturar ao longo da narrativa.

Imagem 14

*Posters de divulgação dos personagens
em Homem de Ferro 2 (2010)*



Homem de Ferro 2: Fotos (s.d. -e).

A câmera focaliza o corpo de Natasha com uma clara intenção de destacar suas formas, em vez de enfatizar suas realizações. Essas situações contribuem para normalizar a ideia de que o corpo da mulher existe principalmente para a apreciação masculina, sugerindo uma normalização da sexualização do corpo da mulher. O posicionamento da personagem em relação à câmera, a escolha da lente, a iluminação, todos esses elementos são decididos para criar um enquadramento que expõe o corpo feminino para a satisfação masculina.

Considerações finais

O presente trabalho teve como principal objetivo comparar a evolução feminina na Marvel, e identificar como duas heroínas Viúva

Negra e Capitã Marvel são representadas ao longo da narrativa em que elas aparecem. O estudo identificou que a presença e a representação das mulheres nos filmes de super-heróis, quando comparadas aos homens, ainda permanecem significativamente inferiores. Diante dessa disparidade, é crucial considerar a possibilidade de atribuir papéis inicialmente concebidos de maneira neutra quanto ao gênero de modo a favorecer as personagens femininas. O Universo Cinematográfico Marvel, ao longo do tempo, tem gradualmente progredindo em termos de diversidade, tanto no elenco dos filmes quanto nas equipes de produção, ainda que esse avanço tenha sido considerável. Nesse contexto, a reflexão sobre a necessidade de impulsionar uma representatividade mais equitativa das mulheres no universo dos super-heróis torna-se pertinente, considerando especialmente os esforços em prol da diversidade em direção à indústria cinematográfica.

Na análise das personagens femininas, exploramos minuciosamente a representatividade das mulheres nas produções cinematográficas da Marvel Studios. Em nossa análise, evidenciamos de que maneira o gênero feminino é retratado em cada filme, proporcionando reflexões profundas sobre a persistência de um universo cinematográfico ainda predominantemente dominado pela presença masculina. Além disso, ressaltamos a preocupante constatação de que as mulheres continuam com um tempo de tela secundário na maioria dos filmes, e sendo representadas de maneira sensual e muitas vezes reduzidas à condição de objetos para cumprir cota nos filmes, perpetuando estereótipos que demandam uma revisão crítica e um avanço significativo em direção à igualdade de representação de gênero nos longas.

Vale destacar, a importância de reivindicar as disparidades de gênero presentes na indústria cinematográfica, que refletem de maneira significativa na sociedade. É necessário ir diminuindo as desigualdades de gênero não apenas no âmbito cinematográfico, mas também ultrapassando o cenário social. Dado o cinema como um veículo de comunicação de massa, é recorrente que os consumidores de conteúdo cinematográfico incorporem e reproduzam os padrões observados nos filmes, porque somos o reflexo daquilo que consumimos nas mídias.

É significativo que a Marvel pense em empoderar mulheres, mas ainda não encontrou o equilíbrio certo para isso. A temática mais usada é de abuso e controle opressivo por uma figura masculina, mas é necessário bater em outras teclas. A luta por igualdade entre os gêneros é contra inúmeros obstáculos diferentes, como violência doméstica, salários menores, demissões por gravidez etc. Reproduzir a mesma narrativa com o tema igual pode resultar em uma sensação de artificialidade da mensagem bem-intencionada, desperdiçando o potencial de ajudar a difundir um ideal valoroso que é o feminismo.

Referências

- Acselrad, M. (2015). A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. *A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela*, 14(1), 12.
- Aumont, J., & Marie, M. (2001). *Analisis del film*. Ediciones Paidós Iberica.
- Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France.

Campbell, J. (2010). *The hero with a thousand faces*. Fontana Press.

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -a). IMDb. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaviewer/rm1786080512/>

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -b). IMDb. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaviewer/rm282488064/>

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -c). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaviewer/rm847276800/?ref_=ttmi_mi_all_36

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -d). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaviewer/rm3973477632/?ref_=ttmi_mi_all_47

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -e). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaviewer/rm1668640000/?ref_=ttmi_mi_all_14

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -f). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -g). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -h). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm

Captain Marvel: Fotos. (s.d. -i). IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt4154664/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm

- Chaves, T. (2019, março 9). A representatividade feminina (ainda) não chegou às telas de cinema. *CartaCapital*. <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-representatividade-feminina-ainda-nao-chegou-as-telas-de-cinema/>
- Evans, R. (Ed.). (2013). *Simone DE beauvoir 's the second sex*. Manchester University Press.
- Gomes, P. E. S. (2016). *Uma situação colonial*. Carlos Augusto Calil.
- Homem de Ferro 2: Fotos. (s.d. -a). Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1228705/mediaviewer/rm1978426112/?ref_=ttmi_mi_all_261
- Homem de Ferro 2: Fotos. (s.d. -b). Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1228705/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm
- Homem de Ferro 2: Fotos. (s.d. -c). Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1228705/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm
- Homem de Ferro 2: Fotos. (s.d. -d). Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1228705/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm
- Homem de Ferro 2: Fotos. (s.d. -a). Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt1228705/mediaindex/?ref_=tt_mv_sm
- Lima, Y. G. e. E. (2021). Mulher Maravilha (2017) e Capitã Marvel (2019): a representação da Protagonista feminina no universo cinematográfico das hqs. *GEMInIS*, 12.
- Miguel, L. F. (2021). *Feminismo e política*. Boitempo Editorial.

ninewheels0. (2018). Marvel Cinematic Universe (extended) Screen Time Breakdown *IMDb*. <https://www.imdb.com/list/ls027954311>

Ribeiro, D. (2019). *Lugar de fala*. Editora Pólen Livros.

Scott, J. (1995, December). Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. Gênero é apenas um termo gramatical. *Educação & Realidade*, 15(2).

Vomero, R. (2023, janeiro 03). Representação feminina e racial em Hollywood cai em 2022, apontam estudos. *Exibidor*. <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/13110-representacao-feminina-e-racial-em-hollywood-cai-em-2022-apontam-estudos>

CENSURA E PROPAGANDA NO CINEMA DURANTE O ESTADO NOVO PORTUGUÊS DE SALAZAR

Raíssa Pimentel¹

Escrever sobre Portugal em 2024 é também lembrar que se comemoram 50 anos da Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974. Esse movimento resultou no fim do longo autoritarismo do Estado Novo, que esteve no poder desde 1926. A Revolução marcou a restauração dos direitos civis que haviam sido suprimidos, a reabertura dos partidos políticos suspensos, o fim da repressão violenta da polícia política (PIDE), além do término da censura, que não apenas hostilizava, mas também privou o direito de expressão artística. Segundo Fernando Rosas, o Estado Novo de Salazar baseou-se “em quatro linhas orientadoras: a recusa de uma democracia de cariz liberal, o nacionalismo

1. Mestranda em Comunicação. Aluna e pesquisadora (bolsista CAPES) na UNESP/FAAC.
raissa.pimentel@unesp.br

corporativo, o estado forte e o intervencionismo econômico e social” (Rosas, 1992, p. 100).

Nessa conjuntura política, surge a esperança de viver em liberdade e exercer os direitos sem o medo da opressão. Para Paulo Freire, importante filósofo e educador brasileiro, a esperança é um elemento essencial na luta por um mundo mais justo e igualitário. Segundo este mesmo autor, a esperança ativa é fundamental, pois impulsiona a ação para transformar a sociedade e combater a opressão.

Conforme António Borges Coelho (1975), a Revolução dos Cravos resultou de uma conscientização política, onde os capitães passaram a considerar as ações militares como inúteis e criminosas. Em relação à adesão popular, esta foi massiva e pacífica. Reuniram-se nas ruas e no mercado de flores de Lisboa, onde colocaram cravos nos canos das armas, dando nome à Revolução dos Cravos. Como resultado, a revolução estabeleceu as bases para a criação de uma democracia constitucional e para a ampliação dos direitos trabalhistas e civis. O fim do governo autoritário do regime salazarista trouxe significativas mudanças para o país, incluindo no cinema. Como veremos adiante, o controle estatal sobre as produções culturais havia imposto uma censura rígida e restrições a conteúdos considerados subversivos. Com a queda do regime, houve uma flexibilização da liberdade artística cinematográfica.

O cinema, até então, era utilizado como uma ferramenta de propaganda para promover valores católicos, tradicionalistas e nacionalistas. Nesse contexto, qualquer filme que não se alinhava com a ideologia do regime era vetado ou tinha cenas cortadas. Após a Revolução dos Cravos, a cinematografia portuguesa passou a abordar temas sociais e contemporâneos com uma nova criticidade.

O ditador Salazar entra em cena.

O século XX foi marcado por intensos conflitos ideológicos e políticos. Eric Hobsbawm (1917-2012), em sua obra *A Era dos Extremos* (1995), buscou “compreender e explicar por que as coisas deram no que deram e como elas se relacionam entre si” (1995, p. 12). Sua análise centrou-se no período que vai do início da Primeira Guerra Mundial até a dissolução da União Soviética. A primeira parte da obra intitulada “Era da Catástrofe”, é marcada pelas duas guerras mundiais e pela Grande Depressão, eventos que alteraram significativamente o cenário global, trazendo sequelas devastadoras para os países derrotados e para aqueles afetados economicamente. Como consequência, surgiram regimes e ideologias autoritárias como o nazismo, o fascismo, o salazarismo, além do regime e da ideologia comunista.

O nazismo de Hitler, por exemplo, surgiu no meio da fragilidade do país que se encontrava em ruínas após a derrota da guerra. Em Portugal, o cenário não foi diferente. O período pós-guerra trouxe instabilidades políticas, problemas financeiros e crises de autoridade. Nesse contexto, a entrada de Salazar na política portuguesa ocorreu durante uma fase econômica difícil. Seu papel era implementar reformas econômicas a fim de melhorar as condições de vida da população².

2. Além das problemáticas das guerras, em 1929 ocorreu o colapso de Wall Street nos Estados Unidos, resultando nas crises das economias, aumento do desemprego e agitação social. Com toda a atividade econômica afetada, segundo Arnaldo Madureira, uma forma que os países encontraram para resolver esse problema foi colocar em prática medidas protecionistas. Consequentemente, “Esta estratégia, que teve profundas consequências a nível mundial, fez-se sentir, como é natural, nas exportações portuguesas, que atingiram o seu valor mais baixo em 1932” (2010, p. 8). Devido a isto, em Portugal aumentou o nível de desemprego no país, resultando na fome e pobreza – além dos hábitos higiênicos diminuírem, ocasionando em doenças.

Em 1926, o Parlamento foi dissolvido e a Constituição Portuguesa suspensa, resultando na instauração de uma ditadura militar provisória. A princípio, esse regime não possuía um componente ideológico claramente definido, mas era fortemente influenciado pelas correntes ideológicas predominantes da época. Segundo Fernando Rosas, Portugal não escapou “à tendência que atravessa vários outros países europeus economicamente periféricos e de liberalismo oligárquico, em que o desenlace da crise do sistema liberal desembocou em soluções autoritárias e de tipo fascista” (Rosas, 2004, p. 55).

António de Oliveira Salazar (1889-1970) assumiu primeiro como o Ministério das Finanças, com o objetivo de reorganizar as finanças públicas. Noemia Novais em *A Ascensão de Salazar e a Imprensa* (2011), comenta que a imagem de Salazar como um acadêmico de “excelência na área da economia política” foi promovida pelo jornal *Novidades*. Através desse jornal, Salazar construiu uma imagem pública que o apresentava como a pessoa certa para o cargo nas finanças. Segundo o *Novidades*, Salazar era descrito como “alguém da mais alta competência, que o país inteiro considera como um dos seus maiores valores intelectuais e técnicos em assuntos financeiros” (1928, p. 1). Essas ações, como enfatiza Novais, tinham como intenção consolidar uma imagem popular de Salazar, já que a opinião pública portuguesa refletia a opinião das elites, que eram majoritariamente urbanas. O *Diário de Notícias* também contribuiu para essa narrativa ao afirmar que “em tão breve período, [Salazar] procedeu de forma que o país se convenceu de que havia na sua individualidade o estofado de um verdadeiro homem de governo” (1928, p. 1). Citando novamente Novais:

O Novidades só disponibiliza idêntico espaço a altas personalidades eclesiásticas, como o Papa, os cardeais e os bispos, e estes últimos só muito raramente conseguem um destaque comparável ao concedido a Salazar. Ora, sendo o Novidades um jornal católico, esta circunstância revela a militância do jornal face ao ministro das Finanças e ao projecto político, económico e social que este tinha para Portugal. (2011, pp. 80-81)

O apoio da mídia consolidou a imagem de Salazar como um reformador político. De acordo com Novais, “no entender do *Diário de Notícias*, estava então no Ministério das Finanças “um homem sabedor, severo e honesto, mas um homem de Estado capaz de resolver com mão firme as mais graves questões da vida pública portuguesa, um estadista na verdadeira e nobre acepção do termo [Diário de Notícias]” (Novais, 2011, p. 81). É sabido o poder dos meios de comunicação para promover imagens, símbolos e ideologias. Salazar não apenas se utilizava desses meios, como também compreendia, como enfatiza Novais, que “a imprensa é um poderoso instrumento de propaganda” (2011, p. 90).

Com sucesso, Salazar foi subindo na hierarquia do poder, encarnando uma aura messiânica e se tornando um símbolo de esperança para muitos, visto que ele parecia capaz de trazer transformações e a “salvação nacional” em meio à decadência do país. Como defende Hannah Arendt, líderes com tais características tendem a ganhar apoio ao projetarem a imagem de serem capazes de resolver crises profundas, especialmente em períodos de instabilidade econômica e política. Assim:

A sociedade tende a aceitar uma pessoa pelo que ela pretende ser, de sorte que um louco que finja ser um gênio sempre tem certa possibilidade de merecer crédito, pelo menos no início. Na sociedade moderna, com a sua falta de discernimento, essa tendência é ainda maior, de modo que uma pessoa que não apenas

tem certas opiniões, mas as apresenta num tom de inabalável convicção, não perde facilmente o prestígio, não importa quantas vezes tenha sido demonstrado o seu erro. (Arendt, 1979, p. 355)

Dessa forma, a população, já fragilizada pelo desmonte econômico, acaba por seguir esse líder, depositando nele a confiança em uma sociedade que caminhe rumo ao progresso e a dias melhores. O discurso de Salazar, repleto de promessas de estabilidade e ordem, seduz as massas. Consequentemente, sua popularidade cresce, tornando-se um espelho e símbolo de esperança para o país.

Além disso, essa época foi marcada pelas disputas ideológicas³. Portugal partilhava de posturas da direita conservadora, com repúdio ao liberalismo e a defesa de um Estado forte e protecionista. Quando Salazar assumiu o poder, a Itália fascista estava em seu apogeu, e, como destaca Madureira, “muitos estrangeiros consideram o modelo de Estado italiano como o que melhor se adaptava às necessidades do seu país” (Madureira, 2010, p. 10). Os acontecimentos que se passavam na Itália chegaram a Portugal, onde a imprensa elogiava as ações de Mussolini. O mesmo ocorreu com a difusão da propaganda nazista, que relatava “como homens com uniformes pardos soltavam gritos de Hell! a plenos pulmões” (Madureira, 2010, p. 31). Rolão Preto, uma figura influente, passa a defender essa doutrina autoritária como um exemplo a ser seguido.

3. Neste momento da história intensificaram a oposição entre esquerda e direita, criando dessa forma um mundo polarizado. Logo, a existência dos governos autoritários e a militarização das nações foram consequência dos dois grandes conflitos mundiais (1914 e 1939), como também a Guerra Fria colocando em confronto dois modelos econômicos e políticos: o capitalismo e o comunismo.

De acordo com Hannah Arendt, “as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda”, sendo que os movimentos totalitários “necessitam granjear aderentes e parecer plausíveis aos olhos de um público que ainda não está rigorosamente isolado de todas as outras fontes de informação” (1979, p. 390). Arendt ainda salienta que o controle sobre as massas é facilitado pela alienação e pela manipulação da verdade, o que permite que líderes autoritários consolidem seu poder sem oposição significativa. Assim, a propaganda torna-se uma ferramenta crucial para moldar a percepção pública e legitimar regimes totalitários, como o de Salazar, que utilizou amplamente os meios de comunicação para promover sua imagem e seus ideais. Citando novamente Arendt,

Antes de tomarem o poder e criarem um mundo à imagem da sua doutrina, os movimentos totalitários invocam esse falso mundo de coerências, que é mais adequado às necessidades da mente humana do que a própria realidade; nele, através de pura imaginação, as massas desarraigadas podem sentir-se à vontade e evitar os eternos golpes que a vida e as experiências verdadeiras infligem aos seres humanos e às suas expectativas. A força da propaganda totalitária — antes que os movimentos façam cair cortinas de ferro para evitar que alguém perturbe, com a mais leve realidade, a horripilante quietude de um mundo completamente imaginário — reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real. (1979, p. 402)

Por esses motivos, Salazar procurou estar próximo da imprensa, objetivando consolidar sua imagem e ganhar forças para impor sua política no país. Conforme Novais, “a Imprensa, que até então apenas não podia criticar o governo, é agora transformada em instrumento privilegiado de propaganda do Estado” (2011, p. 84). O uso da imprensa como ferramenta de propaganda permitiu que o regime de Salazar mantivesse

um controle rigoroso sobre a opinião pública, moldando a percepção popular de maneira favorável ao governo. Essa estreita relação com os meios de comunicação foi essencial para garantir a estabilidade do regime e neutralizar a oposição, tanto interna quanto externa.

Finalmente, em 1933, constituiu-se o que foi chamado de Estado Novo, sob o comando de António de Oliveira Salazar, que passou a deter o “poder efetivo e instigar o programa ideológico que marcaria o Estado Novo até o seu termo” (Cardoso & Santos, 2013, p. 3). Nesse contexto, Salazar discursou sobre a urgência de “um nacionalismo político, económico e social [...] dominado pela soberania incontestável do Estado Forte” (Piçarra, 2013, p. 57). Assim, teve início a mais duradoura ditadura do século XX, caracterizada pelo seu conservadorismo tradicionalista, católico, nacionalista e imperialista. Conforme pontua Fernando Rosas, o Estado Novo consolidou-se como uma “ditadura corporativa, antiparlamentar e antiliberal, baseada em uma aliança entre o Estado e os interesses econômicos da burguesia, sobretudo no campo agrário e no setor industrial” (Rosas, 1994, p. 88). Continuando com Rosas,

A sua manutenção ou recomposição nas diversas conjunturas será a condição central da estabilidade e da sobrevivência do regime e, por isso mesmo, passará a constituir a obcecante preocupação que dita todos os gestos da política salazarista. (...) O equilíbrio passa a ser um valor político em si mesmo. (1998, p. 169)

Ao consolidar seu poder foram criadas, estruturas policiais com características repressivas e de controle, como também estruturas de propaganda política e de censura – esta torna-se indispensável como projeto de reconstrução e manutenção da moral e dos valores ditados. Além disso, o salazarismo adota em seu regime posturas religiosas e de

apego às tradições, a fim de impossibilitar qualquer tipo de oposição. Todavia, ao tomar tais medidas, acaba ficando atrasado em relação aos demais países da Europa em relação à modernidade diante de seu tempo. Portugal se mostrou relutante, devido à mentalidade retrógrada de Salazar. Por valorizar a vida simples e modesta do campo rural, os valores que pairavam na época eram de uma ideia bucólica e rural. Mesmo que economicamente o país seja afetado, é com essa postura e discursos em prol ao tradicionalismo conservador⁴ e nacionalista que Salazar cristaliza no país e ganha ainda mais legitimidade.

Sob seu governo, o país experimentou um período de estabilidade econômica relativa, com políticas que favoreciam a industrialização controlada e o desenvolvimento agrário (embora atrasados, como mencionado anteriormente). Em relação à cultura, esta é marcada pela presença de António Ferro, nomeado Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)⁵. Ferro desenvolve a “Política do Espírito”, vista como a humanização do poder. A essência desta política residia que por meio da cultura e da arte, poderiam ser instrumentos para promover os valores do regime e moldar a identidade nacional. De acordo com Piçarra (2013), Ferro pretendia financiar a produção cinematográfica para educar o “espírito” dos portugueses. Assim, unia a modernidade e arte a serviço do poder – sendo oprimido ou marginalizado outras

-
4. A estes, faz referência aos valores católicos sob o lema “Deus, pátria e família”. Com isso, a propaganda do regime era baseada no passado nacional, servindo como poderoso instrumento ideológico.
 5. Percebe-se dessa forma, que Salazar via a propagando como algo útil, por esses motivos cria a SPN, como ferramenta ideológica. Madureira reforça essa relação de propaganda e Estado ao descrever que Salazar estava “consciente do papel que um serviço de propaganda poderia ter na difusão do regime e da sua imagem, interna e externamente, na construção de mitos e na edificação de imagens do País e do povo, Salazar criava o secretariado de Propaganda Nacional” (2010, pp. 11-12).

formas de expressão que não se alinhavam com a ideologia do Estado Novo. Segundo o discurso de Ferro,

A Política do Espírito não é apenas [...] fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, acarinhar os artistas e os pensadores, fazendo-os viver uma atmosfera em que lhes seja fácil criar. Política do Espírito é aquela que se opõe fundamental e estruturalmente, à política da matéria. Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazendo o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem. Defender a Política do Espírito é combater sistematicamente, obra da vida ou obra da arte, tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo? (Piçarra, 2013, p. 74, em Ferro).

Figura 1

Decálogo do Estado Novo

DECÁLOGO DO ESTADO NOVO

- 1.^o O ESTADO NOVO representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa numa palavra, a vanguarda moral, social e política.
- 2.^o O ESTADO NOVO é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras.
- 3.^o O ESTADO NOVO não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes a suprema harmonia do interesse Nacional.
- 4.^o O ESTADO NOVO repudia as velhas fórmulas: **Autoridade sem Liberdade, Liberdade sem Autoridade** — e substitui-as por esta: **Autoridade e Liberdade**.
- 5.^o No ESTADO NOVO o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), territoriais (municípios) — e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o ESTADO NOVO, não há direitos abstractos

do Homem, há direitos concretos dos homens. "Não há Estado Forte onde o Poder Executivo o não é". O Parlamentarismo subordinava o Governo à tirania da assembleia política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O ESTADO NOVO garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Governo.

6.^o

Dentro do ESTADO NOVO, a representação nacional não é de ficções ou de grupos efêmeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, municípios, associações, corporações, etc.

7.^o

Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna — mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o direito de Portugal a mesma vida livre e digna. O bem geral suplanta — e contém — o bem individual. Salazar disse: **Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns.**

8.^o

O ESTADO NOVO quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto Império. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.

9.^o

Os inimigos do ESTADO NOVO são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação — isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos — pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria.

10.^o

Luís Reis Torgal (1996).

Torgal (1996) afirma que, por meio das propagandas, era de intenção do governo autoritário de formar politicamente a nação por meio da doutrina nacionalista e a consolidação da fé dos crentes. Sendo o *Decálogo do Estado Novo* (Figura 1), uma obra publicada pelo SPN, onde continha dez mandamentos do Estado Novo, impondo uma mensagem positiva em relação à política salazarista e que “ser contra o Estado Novo significava estar contra a Nação” (Torgal, 1996, p. 285).

Além disso, a censura se torna uma importante ferramenta do governo salazarista. Conforme Madureira, “a censura passou a coibir outras notícias como, críticas ao poder ou, palavras que ferissem a religião católica” (2010, p. 48). Ademais, não eram permitidas notícias que retratassem sobre a fome e as doenças em que o país enfrentava. Com estas ações objetivavam que a imprensa fosse utilizada, “como arma política, contra a realização do seu programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação” (Madureira, p. 241). Logo, como apontou Madureira (2010, pp. 242-243), não seriam permitidas:

- referências desprimorosas para o presidente da república, altos poderes do Estado, chefes de Estado estrangeiros e seus representantes em Portugal;
- referências irreverentes às autoridades e entidades oficiais;
- notícias de atentados de carácter político;
- notícias que originassem alarme e intranquilidade pública;
- crítica sistemática aos actos da Ditadura Militar;
- suicídios, com excepção dos cometidos por criminosos reconhecidos;

- anúncios de astrólogos, bruxas, videntes e outros; de correspondência amorosa de redacção desmoralizadora; de negócios com permutas de empregos públicos; de indústrias ilegais; de empregos de moral suspeita;
- alusão aos serviços de Censura;
- propaganda de doutrinas políticas consideradas perigosas para a segurança do Estado.

As restrições específicas listadas por Madureira, mostrou que a censura imposta pelo governo salazarista teve um impacto profundo na estrutura da mídia e na cultura nacional. Nota-se a imposição rigorosa de limites, onde não apenas silenciou críticas e dissidências, mas também moldou a forma como a sociedade percebeu e reagiu aos eventos de seu tempo. Pois, ao impedir a cobertura de tópicos como fome e doenças, o regime não apenas ocultou a realidade de suas dificuldades, mas também promoveu uma visão distorcida e idealizada da condição nacional. Esse controle rígido gerou um ambiente onde a expressão artística e intelectual era severamente restringida, limitando a criatividade e o debate público. Por fim, como alude Madureira:

Já não bastava estar sujeito à atenção dos censores e do que eles consideravam ser um atentado aos valores do Estado Novo. Era também necessário ter a bênção do diretor-geral dos Serviços de Censura à Imprensa. (2010, p. 247)

De 1946 em diante, a censura se exerce de forma cada vez mais centralizada até 1968, quando a primavera “caetanista” dá a ilusão de enfraquecimento da censura, contudo, Marcello Caetano reafirma a censura prévia. Com isso, tanto a imprensa como o próprio cinema

português ficou ainda mais restrito, representando em uma dura e difícil caminho para o desenvolvimento artístico.

O cinema português: entre a mordaza e a imposição temática

Nos anos 30 e 40, no começo da indústria cinematográfica em Portugal, os filmes feitos até então eram envoltos da narrativa de propaganda do regime. A partir de 1933, que há iniciativa de fomentar a indústria cinematográfica em Portugal⁶, cria-se pelo Decreto Lei 20º 869, a Comissão do Cinema Educativo. Contudo, ainda em 1933, foi com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), que representou um importante marco para o cinema de propaganda⁷.

Segundo Paulo Cunha (2010), nesse início da cinematografia portuguesa, os gêneros que imperam eram o biográfico⁸, este já popularizado e bem recebido no cinema mundial; e os filmes de época ou reconstituição histórico literária. Pode-se observar nestas películas a abordagem do folclore rural, tema não cometido por acaso, mas estes

-
6. Esta época é marcada pela inovação das imagens em movimento, porém como a eletricidade e os filmes sonoros vieram tardiamente em comparação aos outros países, causando espanto e temor para o público. Para se ter uma noção, apenas em 1940 é exibido pelo cinema SPN/SNI o cinema sonoro – sendo que o primeiro filme sonoro foi realizado em 1927, com a película de Alan Crosland em *O cantor de Jazz*.
 7. De acordo com o estudo de Torgal (2018) em “Cinema e propaganda no Estado Novo: a conversão dos descrentes”, a propaganda para Salazar seria um meio para levar a informação ao povo. Além disso, o autoritário desejava não se identificar com o uso e formas utilizadas da propaganda pelos Estados autoritários, pois a imagem que queria passar de Portugal era de um país de ordem e harmonia – contudo, quanto temos o entendimento dos Estados Autoritários conforme o conceito proposto por Hannah Arendt, toda postura e conduta política do Estado Novo, se assemelha aos Estados Autoritários.
 8. Cunha define que esse gênero aborda “a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registros reais” onde objetivavam “retratar o espírito da época e da personalidade visada” (2010, p. 3).

tipos de filmes eram feitos para satisfazer um público iletrado, como aponta Carolin Overhoff Ferreira (2014). Além disso, visto que Portugal é um país onde a religião predominante é a católica, o poder político estabelece alianças com a Igreja Católica, e com isso legitima-se a soberania do Estado e a simpatia do povo, utilizando da tríade ideológica: “Deus, Pátria e família” – esses lemas tendem a ser reproduzidos nas películas portuguesas.

O SPN é comandado por António Ferro, sob influência dos filmes de *Hollywood*. O objetivo deste órgão era de incentivar a propaganda e a imagem de Salazar. Em 1935, o cinema ficou subordinado ao Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁹. Os filmes eram influenciados pelo conservadorismo e moldados a estes padrões, dessa forma, as películas eram utilizadas para além do entretenimento, mas como mencionado anteriormente, uso de propaganda ideológica. Importante pontuar que em relação a propaganda, esta não se faz pontualmente, mas como Piçarra discorre, uma ideia de nação e país, “através da qual o país se tenha procurado a projectar” (2013, p. 57).

Uma película que merece destaque é a *Revolução de Maio* (1937) de Lopes Ribeiro¹⁰ (Figura 2), onde há a mescla de imagens reais com de ficção. Muitos filmes utilizam deste recurso a fim de legitimar a mensagem que deseja. A narrativa deste filme é a comemoração aos dez anos da Revolução de Maio de 1926, mostrando Salazar e seu discurso: “Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho”. Segundo Luís Reis Torgal, esta película foi um “instrumento de propaganda do

9. O SPN sucedeu com a criação do Secretariado Nacional De Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), em 1944.

10. Este diretor foi um dos realizadores mais vigorosos do Estado Novo.

regime ou, pelo menos, como meio de fortalecer suas virtudes, nomeadamente o nacionalismo histórico” (1996, p. 279). Como pode ser visto na Figura 3, o jornal O Diário Português exalta esta obra afirmando ser uma exaltação patriótica. Ainda Torgal afirma que,

Trata-se pois, de uma película com todas as características de “filme oficial”: patrocinado pelo SPN, teve ainda os “valiosos auxílios” da Presidência do Ministério, dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, da União Nacional e da Polícia Internacional Portuguesa. Trata-se do “primeiro grande filme de exaltação nacionalista. (1996, p. 319)

Figura 2

*Cartaz do filme A revolução de Maio
de António Lopes Ribeiro*



IMDB.

Figura 3

Diário Português



Luís Reis Torgal.

Sob esta ótica, temos o entendimento que o SPN sabia da importância do cinema, produzindo 70 documentários de propaganda, além das longa metragens, como foi o caso do filme dado como exemplo *A Revolução de Maio*, a qual, de acordo com Piçarra “potência a doutrinação do país” (2013, p. 58).

Durante esta época até 1954, podemos observar que esta narrativa propagandística salazarista foi forte. Cria-se o “Cinema Do Povo Ambulante”, em que continha na mensagem do filme padrões e valores que o governo aprovava como modelos, logo por meio desses filmes

objetivavam modelar a opinião nacional. Mostravam pelas imagens esse ideário de “povo” no seu cotidiano, de gente trabalhadora e feliz. Conforme assinala Piçarra (2015), o cinema é um dispositivo poderoso que desempenha um importante papel para o imaginário, com isto define nos sujeitos as representações identitárias e a memória coletiva. Por esses motivos as imagens que queriam passar são de uma idealização do país.

O Cinema Ambulante em 1935, também foi outra forma de propaganda do governo, no intuito de levar a mensagem política do Estado Novo para a sociedade portuguesa “para a modelação da cultura popular” (Torgal, 1996, p. 297). Eram exibidos tanto filmes de gênero documental como o de ficção. Os filmes que tiveram bastante incentivo e financiamento, eram os que envolvessem em sua narrativa a grandiosidade do regime de Portugal. Mas, foram com os filmes documentários que tiveram maior importância. Sendo os centros de produção da “SPAC (Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas), Agência geral das Colônias” (Torgal, 1996, p. 297). Ou do próprio SPN. Conforme Torgal sobre as produções feitas neste momento:

O SPN produziu, por exemplo, o filme *As festas do Duplo Centenário* (1940), igualmente de Lopes Ribeiro, que, com *A Exposição do Mundo Português* (1940), de Carneiro Mendes, apresentam as cenas dos acontecimentos mais importantes da construção da memória histórica pelo Estado Novo, de grande sentido nacionalista, ou seja, os acontecimentos que marcaram a celebração do duplo centenário da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). (1996, p. 303)

O Estado Novo por meio dessa idealização da realidade que o documentário sugere retratar, é utilizado para mostrar por meio destas películas as grandes obras de Salazar, como também a questão econômica,

cultural e política. Embora os documentários tivessem mais essa força de relatar os acontecimentos históricos, os filmes de ficção¹¹ também o fazem, como é o caso de *O feitiço do Império* (1940), também de Lopes Ribeiro. Este filme narra sobre a história e a cultura do império português durante o período dos “descobrimentos”. Lopes, por meio das lentes, tem como intenção mostrar a grandiosidade das expedições marítimas, como também as tensões que essas empreitadas provocam. Na manchete do Jornal Português (Figura 4) é divulgado:

Figura 4
Jornal Português

A SPAC
SOCIÉDADE PORTUGUESA DE ACTUALIDADES CINEMATOGRAFICAS-LDA

É A ÚNICA FIRMA PORTUGUESA QUE SÓ PRODUZ E DISTRIBUI FILMES PORTUGUESES!

PARA 1940-41 TEM A DISTRIBUIÇÃO PARA **TODO O MUNDO** OS SEGUINTE EXCLUSIVOS:

FEITIÇO DO IMPÉRIO
A SENSACIONAL REVELAÇÃO DA NOSSA ÁFRICA. REALIZADA POR ANTONIO LOPES RIBEIRO

com ALVES DA CUNHA, AMARANTE, ANTONIO SILVA, RIBEIRINHO, LUIS DE CAMPOS, ISABELA TOVAR e MADALENA SOTTO nos principais papéis.

As reportagens completas da PRIMEIRA e da SEGUNDA VIAGEM do CHEFE DO ESTADO às Colónias de África

O JORNAL PORTUGUÊS

Fonte de actualidades com 21 números adicionais dos meses 6 da SÉRIE ESPECIAL DAS COMEMORAÇÕES CENTENARIAS. ● PUBLICAÇÃO: DOCUMENTÁRIOS E FILMES CULTURAIS. Inquire as seguintes subscrições: de menor pagamento e das nossas actividades. ● EDITOR: ANTONIO LOPES RIBEIRO. ● JORNAL PORTUGUÊS N. 22, 23 e 24. ● EXERCÍCIOS MILITARES DE 1940. ● É a grande documentação da EXPOSIÇÃO HISTÓRICA DO MUNDO PORTUGUÊS. Local: Avenida da Liberdade, 261, 2.º - LISBOA - Telef. 2-104 - Representação no país: AEL O AQUINO - Rua Duque Saldanha, 10 - Telef. 148

Luís Reis Torgal.

11. Os filmes de ficção eram produzidos pela Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm.

Ainda, segundo Piçarra em “Catorze anos de Política do Espírito – Apontamentos para uma exposição” (1948), fica registrado:

desde 1937, os cinemas ambulantes que realizaram – nestes dez anos – 2235 espectáculos, a que assistiram 2304570 pessoas, tendo falado (a abrir muitas das sessões realizadas) 1585 moradores das localidades que se associaram com entusiasmo a esta iniciativa cultural. Em 1946, durante seis meses, o cinema ambulante do SNI percorreu o arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos, a que assistiram 230700 pessoas, tendo falado 70 oradores; localidades houve, nesse arquipélago, que viram então o cinema pela primeira vez. (2013, p. 58)

Mesmo que breve, é importante também ressaltar sobre a Agente Geral das Colônias (AGC). Estabelecida em 1599, tinha como objetivo administrar os interesses coloniais portugueses, como a gestão econômica, política e social dos territórios ultramarinos do império português. A AGC também é presente nas produções cinematográficas, onde observamos em suas narrativas, os temas de poder e exploração. Nestes filmes, são mostrados os colonos e as paisagens. Estas obras aparecem nas sessões de propaganda da AGC e pelo Cinema Popular Ambulante (Piçarra, 2013, p. 64). Neste sentido a Agente Geral das Colônias torna-se uma figura central na administração e exploração dos territórios ultramarinos, destacando seu papel na economia, política e cultura dessas regiões. Nas palavras de Júlio Cayolla¹² em 1944,

É de desejar que se acentue e intensifique a propaganda colonial, como elemento formador de uma consciência imperial. E formando-a, mantendo-a e afervorado-a faz-se verdadeira

12. Agente AGC e posteriormente delegado do SNI.

política colonial e auxilia-se a civilização portuguesa (...)
Preconiza-se:

(...) f) a propaganda pelo cinema, quer com filmes de fundo evocando grandes figuras da nossa história, quer com pequenos documentários em que se veja o actual desenvolvimento das nossas colónias;

g) a organização sistematizada do inventário artístico das colónias, incluindo:

- as obras de arte metropolitana existentes nas colônias [...];

- a recolha do folclore indígena, como base de estudo, com a sua gravação em discos;

- o cadastro etnográfico das raças indígenas [...].

h) a fundação dos Altos Estudos do Império Português - organismo cultural e de investigação e estudo da História, Ciência, Literatura e Artes Coloniais, que, pela sua eficiência, teria, no futuro, largo papel a desenvolver na formação de uma verdadeira consciência imperial;

i) o alargamento, em profundidade, de uma vasta campanha de propaganda colonial na metrópole, com função de estímulo da emigração de valores nacionais para as terras do Ultramar;

j) o alargamento da mesma propaganda às colónias, num sentido unitário e de solidariedade de todas as colónias entre si e com a metrópole (Piçarra em Cayolla, 2013, pp. 65-66).

Com estas ações tinha como objetivo propagar uma ideologia que legitima Portugal, além de consolidar o controle sobre vastas áreas do mundo por intermédio de uma administração centralizada de exploração econômica e política, como também o reconhecimento de Portugal como potência colonial (Piçarra, 2013, p. 64).

Outro diretor fundamental a comentar é Leitão de Barros. Em suas películas trabalhou com filmes de época, adaptações de obras literárias e filmes biográficos. Antes mesmo da solidificação do Estado Novo, Barros montava o projeto para adaptar o romance *A Severa*, obra de Júlio Dantas (1901) – expoente da literatura portuguesa. Sob o governo

de Salazar e com apoio do SPN, novamente aposta na adaptação de um outro romance para as telas. O projeto agora volta-se para a obra de Júlio Dinis, *Às pupilas do Senhor Reitor*, em 1935, significando para o SPN como “exemplo do nacionalismo idealizado pelo ideário do regime”, e pela Inspeção Geral dos Espetáculos “uma bela expressão da arte nacionalista” (Cunha, 2010, p. 4). Ainda de acordo com o autor supracitado:

Quando se iniciou a rotação d’*As pupilas*, António Ferro já era o responsável pela política cultural e cinematográfica do regime. Apostado em mobilizar todas as formas de expressão artística ao serviço da sua Política do Espírito, Ferro pretendia cristalizar um estilo artístico nacional. Como aconteceu com as outras artes, também o cinema procurou materializar a forma “de ser português” e tentou definir um estilo cinematográfico nacional. (2010, p. 4)

Como o próprio Ferro discursou, o “cinema português tinha, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa, levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter” (Cunha, 2010, p. 4, em Ferro, 1950, pp. 70-71).

Em suma, o Estado Novo cria o estereótipo do português, no entanto o que podemos notar é que estas são imagens manipuladas, onde são impostas os valores e costumes a fim de controle e manobra da massa. A própria censura não permitia qualquer temática que fosse contrária aos propósitos do regime. Para tanto, o órgão denominado Inspeção Geral das Atividades Culturais de Portugal (IGAC), desempenha um importante papel para a regulação e fiscalização do setor dos espetáculos e atividades culturais. Deste modo, o IGAC fica responsável

por emitir licenças e autorizações de espetáculos, confirmando que estes cumpram aos padrões de segurança exigidos pelo governo salazarista. Aliás, o povo passivo não representa ameaça, pelo contrário, facilita a manutenção do poder e controle dos mesmos. Assim reconstroem esta ideia de povo, com referências às tradições do país, para que se estabeleça uma “conexão” entre o emissor e receptor. Estas imagens forjadas, nos mostram a população do campo, vestidas com as roupas tradicionais, executando suas tarefas com grande entusiasmo, sem demonstrar esforço ou algum sofrimento em seu ato (Figura 5).

Figura 5

Imagem de um documentário da idealização da camponesa



Heloisa Paulo.

Já em 1948, cria-se o Fundo de Cinema Nacional, não como política de estímulo à produção cinematográfica, mas o propósito era

financiar uma produção nacionalista. Estas ações são reforçadas por meio da “Política do Espírito” de António Ferro, no qual reforça o uso do cinema como instrumento de propagação ideológica. Para Ferro, as cinematografias com temáticas das comédias eram o cancro do cinema nacional. Os filmes portugueses deveriam mostrar as grandezas de seu país. Não à toa que o primeiro filme de Portugal escolhido para representar sua nação, foi *Camões* (1946) de Leitão de Barros, sendo o filme modelo que Ferro aprovava – as películas tinham que estar subordinadas à ideologia salazarista. Abstrai das temáticas a realidade sociocultural e econômica de Portugal, a este assunto veremos adiante ao analisarmos as fichas de censura.

Silêncio forçado: a censura no cinema português

A censura em Portugal não foi consolidada apenas em 1933 com o Estado Novo, mas vem lá de trás desde 1926 com a ditadura militar. Todavia, é no governo de Salazar que vemos as modificações e as novas intenções do mecanismo censório. Para o ditador, a censura seria a legítima defesa do Estado contra o pensamento moderno e da desordem. De acordo com o artigo nº 3 a função seria de:

impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientam contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade. (Piçarra, 2013, p. 75)

Por meio da política do medo e opressão, institui-se em 1933, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE)¹³ a fim de garantir os interesses do governo, tendo o poder de reprimir e prender qualquer tipo de oposição. Conforme Fernando Rosas, a PVDE foi uma organização do medo em que a perseguição se tornava constante em Portugal, ainda sobre este órgão:

Nele se articulavam, com a polícia política, as prisões especiais, os tribunais especiais, as medidas de segurança e o saneamento político, constituindo um vasto aparelho de intervenção repressiva, cujos poderes e métodos de atuação permitem falar do Estado Novo como um regime de natureza claramente policial. (Rosas, 1992, p. 275)

Todavia, a repressão não foi exclusivamente da oposição política, mas as artes e a comunicação também não saíram ilesas do olho do governo. Sabido do poder da influência que exerce os regimes totalitários, esses reprimem qualquer vontade ou possibilidade de pensamento e vontades individuais. O governo dita as regras, as morais e os costumes. Quem é o inimigo e o aliado. O que é sagrado e profano. Quem é bom e quem é mau. Com isto o Estado detinha a responsabilidade de guiar os seus interesses para o controle ideológico.

De acordo com Catarina Alves Costa, o cinema da década de 40 década era voltado mais ao ficcional e de entretenimento, sendo uma época marcada pela política de censura, “de certo modo encapotada, do Estado Novo” (2021, pp. 106-107), caracterizada segundo Luís de Pina, como “Um Estado ético em que a intervenção, por via corporativa,

13. Posteriormente em 1945 é substituída pela Política Internacional e Defesa do Estado (PIDE).

procurava não tanto criar uma indústria cinematográfica, que deixasse liberdade aos agentes produtores”, mas sobretudo, que correspondesse ao plano econômico e o condicionamento do Estado Novo sobre a cultura que queriam retratar com o exercício da censura. (Costa, 2021 em Pina, 2021, pp. 106-107).

A censura tinha a função de coibir a liberdade da imprensa, de expressão e da arte, como também conter a “doutrinação” comunista e qualquer olhar disruptivo. Tinham como direito, reprimir e até em outros casos, a autorização de prender jornalistas, professores e críticos do governo (Matias, 2019). Em consequência, os artistas se sentiam intimidados pelo aparelho opressor, ora tinham que passar pelo crivo da censura, ora poderiam ser duramente repreendidos se quisessem ser contrários à política oficial. Segundo Matias em relação a literatura da época,

Os escritores não sabiam quando uma obra podia ser proibida, ou mesmo destruída pela censura, sob os mais diversos e banais pretextos. A publicação de textos deveria ter o aval dos censores. Uma prática corrente era a apreensão e destruição de livros, assim como ocorreu durante a Inquisição, vitimando os autores e as editoras. (2019, p. 2)

Em relação à censura cinematográfica, esta começa a superintender no âmbito do Ministério da Instrução Pública, por meio da Inspeção-geral dos Teatros (IGT). Importante salientar que embora existisse um órgão que visava fomentar o cinema português, pudemos observar que este foi apenas mais uma ferramenta do Estado autoritário para manter o controle do governo em relação às ideologias, como foi o caso do SPN – onde posteriormente transforma-se no Sistema Serviço

Nacional de Informações (SNI). Segundo Piçarra (2013), mantém-se com o propósito de propaganda ideológica, todavia, ainda mais repressivo e “reforça o controle sobre a liberdade de expressão” (p. 71). Nesse sentido, o SNI tinha como objetivo a vigilância e o controle ideológico da sociedade portuguesa.

Pode-se conceber a relação entre o SNI e a censura cinematográfica, marcada pela vigilância rigorosa sobre as produções da sétima arte, tornando-se no aparelho de controle da informação. Logo, dentre as suas funções eram incluídas “o registro e licença de jornalistas e agências noticiosas, a censura prévia, o controle da radiodifusão” (Piçarra, 2013, p. 71). Posto isto, por meio da supervisão do SNI e da Inspeção-geral de Espetáculos, supervisionavam os filmes que eram produzidos e exibidos no país, além da constituição de uma Comissão de Censura, em que tinham de ser apresentados todos os filmes a estrear em Portugal.

As obras que eram consideradas subversivas ou que apresentassem ameaça ao regime, sofriam com medidas drásticas, como até mesmo terem a proibição de sua exibição. Estas ações resultam não apenas de forma negativa para o cinema nacional como um todo, mas também não pode-se deixar de destacar sobre como a censura limitou os artistas da época. Muitos diretores e roteiristas enfrentaram pressões e restrições para ajustar seus trabalhos às exigências do regime, resultando na autocensura, e assim tornando seu trabalho como espaço silenciado. Ainda citando Piçarra,

Sobre o cinema, a Censura exerceu-se de modo explícito através da proibição integral do filme ou da imposição de cortes. A classificação etária [dificultando a exploração comercial e exibição] e a proibição de dobragem de filmes estrangeiros também serviram, porém, o propósito de dificultar a transmissão

de ideias ou a revelação de certos comportamentos a um público menos alfabetizado. Apesar de ser uma medida de protecção à produção nacional, sugerida por Lopes Ribeiro a Ferro enquanto este ainda dirigia o SNI, a Lei 2027 de 1948, que proibia a dobragem de filmes estrangeiros, serviu os propósitos de controle das ideias pelo regime. (2013, p.76)

À vista disso, é de extrema importância enfatizar que a censura é um processo de repressão da liberdade de expressão e está diretamente relacionada ao poder, e por esses motivos não pode-se desvincular a censura com o Estado português. Logo, o Serviço Nacional de Informações (SNI) de Portugal foi um instrumento essencial para a implementação da censura cinematográfica durante o período do Estado Novo. Como bem pontua Beatriz Kushnir (2004), o ato de reprimir e vigiar ilustra na intenção de simular uma harmonia social:

Arrazoar a ação de proibir e censurar, de negar ao outro o direito de acesso a determinados temas; vigiar pessoas, ditar normas de conduta, excluir palavras do vocabulário; forjar de maneira brutal uma nova realidade, essas são algumas das indagações centrais e das preocupações acerca das estratégias do interdito. Os atos censórios não estão, entretanto, circunscritos a determinados momentos, lugares ou formas de governo. (Kushnir, 2004, p. 36)

Sob esta ótica, temos a compreensão que a censura se insere no campo na manipulação, uma vez que ocorre para além da proibição, mas também para a omissão de determinado assunto ou notícia. Já foi mencionado neste estudo sobre a importância dos *meios* para a difusão de informação de levar criticidade ao indivíduo, promovendo debates e estimulando a reflexão sobre questões que moldam a sociedade. A omissão leva para a conformidade dos sujeitos aos ditames superiores.

Ao analisarmos as Diretrizes para uso da censura cinematográficas¹⁴, encontra-se as seguintes colocações dos filmes sujeitos a proibição:

a) todos o filmes que tenham por intenção excitar ou acordar os baixos instintos do públicos; b) situações licenciosas ou obscenas; cenas de nu integral ou semi nudez; c) filmes com preocupações sociais; d) que explorem as lutas de classe; e) que perturbem a paz social.

Na década de 50, podemos observar o crescente número de decretos e ações que visavam sustentar e endurecer a censura. Ao analisar as atas das reuniões de 1945-1953, a autora Cristina Batista Lopes, enfatiza que a Comissão de Censura reprovou 21 filmes, “proibindo a importação de 14 filmes, representando um total de 35 filmes estrangeiros proibidos” (2021, p. 527). Ainda segundo esta autora, os filmes proibidos abordaram temas como “crime, adultério, suicídio assassínios, a crítica ao poder instituído ou a prostituição” (2021, p. 529). A autora indica outros motivos também que levaram a vetarem os filmes, tais como “homossexualidade, a injustiça, a desigualdade social, a corrupção, a independência feminina, casos amorosos com criminosos, divórcio, ou conflitos familiares” (Lopes, 2021, p. 529). Todos estes temas eram vistos pela censura como mensagens danosas para a educação do povo.

Dentre os filmes reprovados, a autora cita os seguintes (Lopes, 2021, pp. 528-529): *Le bas fonds* (1936, Jean Renoir): denúncia das desigualdades sociais; *Will it happen again?* (1948, Dwain Esper): relata as atrocidades de Hitler e Mussolini; *Club de femmes* (1936, Jacques Deval): expõe homossexualidade, libído feminina, gravidez fora

14. Disponível na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

do casamento. Em relação à importação proibida temos: *Rope* (1948, Alfred Hitchcock): tema de assassinato; *Beyond the forest* (1949, King Vidor): narra sobre uma mulher adúltera que planeja abortar o filho de seu amante.

Os filmes portugueses aprovados, foram aqueles que seguiram os critérios da comissão de censura, sendo temas como romances, filmes históricos que enaltecem a nação e o governo português e as comédias. São eles (Lopes, 2021, pp. 532-533): *Inês de Castro* (1945) e *Camões o Trinca fortes* (1946), ambos de Leitão de Barros; *Morgadinha dos canaviais* (1949, Caetano Bonucci e Amadeu Ferrari); *Saltimbancos* (1952, Manuel Guimarães); *Sonhar é fácil* (1951, Perdigão Queiroga); entre outros.

Em 1960, teremos um novo cenário e desafio pela frente. Os cineastas decidem levantar questões como a denúncia salazarista em seus filmes. O grupo do Novo Cinema vem a contestar cada vez mais o governo autoritário de Portugal. Todavia a censura rígida destruía a liberdade dos artistas, e muitos outros filmes tiveram cenas cortadas, ou totalmente proibidos, como foi o caso de *Nojo aos Cães* (1970) de António Macedo – o filme foi considerado perigoso e contrário aos interesses nacionais (Cunha, 2018, p. 6). O diretor Ernesto de Souza, com seu filme *Dom Roberto* (1942), resulta em sua prisão pela política do regime. Neste sentido, temos a compreensão de que quanto mais um assunto é considerado tabu, as chances destes serem exibidos são bem menores, diferente da represália.

Alguns filmes em específico, de acordo com Areal (2011, p. 45), eram proibidos ao público em geral. Isto ocorreu devido às mudanças sociais que vinham acontecendo pela Europa. Importante ressaltar que

nos anos 60, foi uma época marcada pelos grandes acontecimentos políticos e culturais, abalando, dessa forma, as estruturas sociais e morais. Emergia uma contracultura e vanguarda, com o propósito de colocar em pauta, questões fundamentais para a sociedade: liberdade aos corpos; liberdade feminina; pedidos de paz e fim das guerras; fim das submissões e opressões. Em suma, foi uma década de reivindicações, lutas e resistências. Um pedido de socorro. Um grito pela reparação histórica, pela liberdade e igualdade. Isto resultou em uma censura mais rígida e minuciosa.

Paulo Cunha (2018) observa que, nesta época, ocorriam contradições do regime político e a geração do Novo Cinema. Se por um lado o governo promovia os filmes, por outro censurava-os. À exemplo, o autor aponta que os filmes *Catembe* (Faria de Almeida, 1965) e *Domingo à tarde* (António de Macedo, 1965), foram subsidiados pelo Fundo Nacional de Cinema, contudo, ambos sofreram com os seus filmes. Como relata este autor:

o filme de Macedo foi submetido à censura obrigatória e aprovado com quatro cortes: “Dois abrangiam a sequência do ‘filme dentro do filme’, onde o ‘emissário das trevas’ destroi um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o ‘diabo’ e o padre, já quase no final. No caso do filme *Catembe*, o filme foi sujeito a 103 cortes (tinha uma metragem original de 2400m e ficou reduzido a 1200m, apenas 48 minutos), tornando-o no mais censurado dos filmes. (2018, p. 4)

O filme *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha também enfrentou a intervenção da censura, resultando em quatro cortes e na eliminação

de três frases. Entre as partes censuradas, estavam frases onde (Cunha, 2018, p. 6) “Portugal é um país pequeno, mas tem grandes mulheres” e a cena em que Júlio e o estrangeiro conversam com o que supõe serem profissionais do sexo na rua. Essas alterações refletem o rigoroso controle exercido pelo regime sobre o conteúdo cinematográfico, buscando suprimir qualquer elemento considerado subversivo ou indesejado.

Ainda conforme Cunha, a análise das fichas de censura revela que o filme *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1963) sofreu modificações substanciais para atender às exigências do regime. Foi solicitado que o final do filme fosse alterado para um desfecho mais otimista, uma vez que o final original, que incluía a morte de uma personagem, foi considerado pessimista e inaceitável. Em 1970, a censura tornou-se ainda mais severa, resultando em um aumento significativo no número de filmes censurados. Esse endurecimento das políticas de censura refletiu o crescente controle do regime sobre a produção cultural e a restrição da liberdade de expressão no cinema. Segundo este autor:

Nem Amantes, Nem Amigos (1970), de Orlando Vitorino, só seria exibido pela primeira vez em Portugal em 1983, na Cinemateca Portuguesa; *Grande, grande era a cidade* (1971), de Rogério Ceitil e Lauro António, seria interdito após ante-estreia no Festival de Santarém; *Índia* (1972), de António Faria, teve proibição integral; *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa, o primeiro filme feito no Ultramar por ultramarinos, também foi proibido na íntegra; *O Mal-Amado* (1974), de Fernando Matos Silva, foi proibido na íntegra e o negativo foi confiscado; *Sofia e a Educação Sexual* (1974), de Eduardo Geda, foi proibido na íntegra. (Cunha, 2018, p. 7)

O filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, passou por uma planificação inicial sem a deliberação explícita da censura. No entanto,

várias cenas foram cortadas, principalmente aquelas que mostravam comportamentos considerados “marginais” por parte dos protagonistas e que ilustravam a dura realidade dos pescadores. Em vez disso, o regime preferiu uma abordagem mais corporativista, que oferecia uma visão mais controlada e idealizada da mesma realidade (Cunha, 2010, p. 541).

Além das censuras nos filmes, havia também a inspeção e fiscalização dos cineclubes, como bem ressaltou Piçarra (2013). Sendo que em 1957, há o regulamento das emissões de televisão, visando também o controle do que os portugueses viriam a assistir. Posteriormente, o SNI é substituído pelo Secretariado de Estado da Informação e Turismo (SEIT), pelo comando de Marcelo Caetano. Entretanto o SEIT deixa de ser um órgão que promove cultura para reforçar a censura nos espetáculos.

Essas ações e políticas reafirmam a complexa relação entre o indivíduo e os meios de comunicação. Importante pontuar que o cinema não é apenas um meio de expressão artística, mas também um poderoso instrumento de influência e difusão de ideologias, atuando como uma forma de educação e aprendizado.

Conclusão

Pudemos ter um breve entendimento sobre um momento específico da história de Portugal e como os acontecimentos que ocorreram no mundo durante o século XX influenciaram a política deste país. Para tanto, o historiador Eric Hobsbawm descreve que o período mencionado foi marcado por grandes transformações políticas, sociais e econômicas, como também, marcos na história como as duas Guerras Mundiais, a Guerra Fria e as mudanças nas estruturas de poder global. A partir desses acontecimentos, Hobsbawm analisa como esses eventos levaram

à ascensão de novas ideologias – estas que foram disseminadas pelos meios de comunicação.

O surgimento de regimes totalitários (fascismo, nazismo, stalinismo) e no caso deste artigo, o Salazarismo, resultou no abuso de poder, além de atenuar as relações entre os dominantes e os dominados. Esses conceitos citados, vão para além da luta de classes descrita por Karl Marx, em *O Capital*, mas como o próprio Hobsbawm observou, houve a dominação cultural e ideológica, evidenciada pelo impacto da cultura de massas e dos meios de comunicação. Logo, os regimes autoritários impuseram controle sobre as populações, utilizando a repressão, propaganda e violência. Estes impactos foram notados na sociedade portuguesa, onde se inspiraram nos regimes autoritários, ocorrendo na centralização de poder e na ausência de democracia.

Portanto, o regime do Estado Novo de Salazar buscou utilizar o cinema e outros meios de comunicação para promover discursos que servissem de modelo para o que era considerado moral e socialmente aceitável. O regime impôs uma narrativa nacionalista e cristã, moldando a mídia para funcionar como um veículo de educação popular e conformidade social. Essa abordagem visava garantir que a população fosse exposta a conteúdos que reforçassem os valores e a ideologia oficial do Estado, limitando a diversidade de opiniões e a liberdade de expressão.

Referências

António, L. (2001). *Cinema e Censura em Portugal*. Biblioteca-Museu República e Resistência.

Arendt, H. (1979). *As origens do totalitarismo*. Ed. Cia das Letras.

Areal, L. (2013). *As imagens proibidas – A censura ao cinema português in Censura nunca mais!*

ANTT *Atas das sessões da Comissão de censura*, Lisboa: código de referência PT/TT/SNI-DGE/3. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4323540>

Coelho, A. (1975). *Portugal na Espanha Árabe IV*. Seara Nova.

Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo: As representações da cultura popular no cinema português*. Arte & Comunicação.

Cunha, P. (2010). *A censura e o Novo Cinema Português*. Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Doise, W. (2002). *Direitos do homem e força das ideias*. Ed. Horizonte.

Ferreira, C. O. (2014). *O cinema português através dos seus filmes*. Arte & Comunicação.

Hobsbawm, E. J. (1995). *A era dos Extremos*. Ed. Paz e Terra.

Kushnir, B. (2004). *Cães de guarda*. Ed. Boitempo.

Madureira, A. (2010). *Salazar: A instauração da Ordem*. Ed. Livros Horizontes.

Novais, N. (2011). A ascensão de Salazar e a imprensa. In C. Cordeiro (Ed.), *Autoritarismos, totalitarismos e respostas democráticas*

(pp. 75-91). Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores; Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

Paulo, H. (s.d.). *Imagem em movimento: O documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)*. <https://doi.org/10.4000/cp.1714>

Paulo, H., & Torgal, L. (2015). *Cidadania, nacionalismo e propaganda política*. Org, imprensa da Universidade de Coimbra.

Parker, P. (2016). *Revolução: Levantes que marcaram o século XX*. Ed. Publifolha.

Piçarra, M. do C. (2013). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura de três filmes de autor* [Tese de doutorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa].

Ribeiro, A. L. (1937). *Revolução de Maio*. Portugal Filmes.

Ribeiro, A. L. (Diretor). (1937). *Revolução de Maio* [Filme]. Portugal Filmes.

Ribeiro, A. L. (Diretor). (1940). *O feitiço do Império* [Filme]. Portugal Filmes.

Rosas, F. (1992). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Editorial Presença.

Torgal, L. R. (1996). *Cinema e propaganda no Estado Novo: “A conversão dos descrentes”*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
<https://ap1.sib.uc.pt/handle/10316.2/41932>

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA CONFORMACIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS: EFECTOS DE LA EXHIBICIÓN Y PERCEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Erick Arenas Góngora¹
Gloria Olivia Rodríguez-Garay²

El fenómeno cinematográfico es, hasta nuestros días, uno que mantiene cierto poder de influencia en la sociedad global. Sea como expresión artística, medio de comunicación, industria cultural o sector dentro de las economías mundiales, el cine y sus productos audiovisuales motivan a las multitudes a visitar salas y espacios de exhibición con el fin de vivir la experiencia como espectadores. Aun a pesar de los

-
1. Licenciado en Periodismo
Maestrante en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
earenas@uacj.mx
 2. Doctora en Periodismo y Sociedad.
Profesora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
grodrigu@uacj.mx

cambios y avances tecnológicos en los soportes y registros (del filme al archivo digital, pasando por el VHS, el DVD, Blu-ray, entre otros) el cine, con el paso del tiempo, ha sabido adaptarse.

La cartelera cinematográfica y las películas que, semana a semana, la componen son tema de conversación entre la población por el carácter lúdico, pero también reflexivo de sus narrativas. Hoy, las plataformas de *streaming* son los grandes contenedores de un vasto acervo cinematográfico producido en distintas épocas y países. Cualquier individuo con cierto poder adquisitivo, que se permita una conexión a Internet y el pago de alguna suscripción de mencionadas plataformas, tiene acceso a una variada selección de cintas.

Tales circunstancias llevaron a formular una serie de cuestionamientos acerca de la frecuencia con la que las personas acuden a una sala de cine a ver una película y, al mismo tiempo, conocer si tal espacio es el preferido para ello. Al mismo tiempo, y basándose en el supuesto de que el cine tiene la capacidad de generar un imaginario en quienes lo experimentan, se plantearon preguntas en cuanto a que, si dicho concepto puede relacionarse con algún género cinematográfico, así como si existe una vinculación entre lo anterior y los entornos y/o grupos en los que los individuos se desenvuelven socialmente. Para ello, se encuestaron a 140 estudiantes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) en México utilizando el servicio de Google Forms con el fin de conocer cuántas veces acuden, en el transcurso de un mes, a una sala de cine de su ciudad a ver una película; si la cinta de su elección es mexicana o extranjera, así como la época de su predilección (en el contexto del cine mexicano) en la que fue producida. Además, se ofrecieron varios conceptos sobre imaginario social para conocer cuál de estos consideran más relevante y el entorno en el que los han escuchado.

Entonces, el análisis de las respuestas obtenidas a partir del conocimiento de los gustos en el consumo de cierto tipo de cine entre los estudiantes, la frecuencia a la que acuden a una sala o preferencia por algún soporte, así como la influencia de lo anterior en cuanto a reconocer y asociar géneros cinematográficos en los entornos en los que se desenvuelven, puede contribuir a la aceptación de que el fenómeno filmico es, no sólo una marcada influencia como medio de comunicación, sino un generador de imaginarios individuales que deviene en social y/o colectivo en la sociedad.

El cine, factor de influencia social y generador de imaginarios

Atendiendo a la consideración teórica hecha por diversos autores en torno al fenómeno cinematográfico y su influencia en la sociedad desde su primera función pública hecha en Paris en 1885, el cine es tanto lenguaje, forma de expresión, manifestación artística, institución, tecnología e industria (Trujillo & Arbalaez, 2005). Según Pardo (2001), diversos especialistas como Jarvie (1970), Tudor (1974), así como Jowett y Linton (1980), consideran al cine -en el contexto de su relación con la sociedad- como medio de comunicación y coinciden en destacar su importancia como institución social ya que aluden a la experiencia cinematográfica como “un proceso comunicativo que sucede dentro de un contexto sociocultural determinado y que, en razón de su apelación emotiva, ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes personales o sociales” (Pardo, 2001, p. 119).

Ramos (1995) describe, de forma elocuente en su artículo, cómo los medios de comunicación no sólo aportan información, sino también una “construcción selectiva del conocimiento de la sociedad”

(p. 110) ya que señalan lo que es importante y trivial mediante lo que muestran e ignoran, lo que amplían, silencian u omiten. Además, de ser una institución legitimada y todavía con cierto grado de credibilidad, el cine produce significados que se graban poderosa e indeleblemente en la conciencia de sus espectadores, constituyéndose como conocimiento que se reafirma en todo el entramado simbólico de la cultura (Ramos, 1995). Los productos principales del fenómeno cinematográfico (las películas) pueden entonces considerarse manifestaciones culturales y sociales gracias al amplio eco y enorme atractivo que tienen como formas de comunicación (Pardo, 2001).

La inserción del concepto de imaginario es relevante aquí ya que, como lo menciona Bergua (nombrado en García-Rodríguez, 2019) “el imaginario tiene su hábitat original en sustratos tan amplios como la danza, los cantos, los chistes, los juegos, los cuentos y leyendas (...) el cine, entre otros” (p. 4). Pero ¿qué es el imaginario? En su artículo, García-Rodríguez (2019) hace un amplio recuento de los autores que han profundizado en “un concepto polivalente que cuenta con una importante tradición (...) concepto abierto que, en la actualidad, se nutre de perspectivas que lo enriquecen y matizan” (p. 1). Cita a Pintos y Aliaga (2012), y al establecimiento de dos corrientes intelectuales importantes sobre el imaginario social: la francesa y la iberoamericana. De la primera fue Cornelius Castoriadis el autor más relevante con su obra “La institución imaginaria de la sociedad”, publicada en 1975. Pues bien, García-Rodríguez (2019) apunta que, para Castoriadis, el imaginario es un fenómeno tanto individual como colectivo que puede comprenderse como un patrimonio representativo, destacando el imaginario instituyente,

que hace referencia al universo fundante que da sentido a las sociedades y que su función principal sería dar cuenta de cómo

En la historia, desde el origen, constatamos la emergencia de lo nuevo radical, y si no podemos recurrir a factores trascendentes para dar cuenta de eso, tenemos que postular necesariamente un poder de creación, un vis formando, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres singulares. (Castoriadis, 2002, p. 94)

Por otra parte, Dittus (en García-Rodríguez, 2019) observa que para Castoriadis el imaginario “es un fenómeno tanto individual como colectivo, puede comprenderse como un patrimonio representativo, esto es, como el conjunto de imágenes mentales acumuladas por el individuo en el curso de su socialización” (p. 6). Cabe mencionar que, para Bergua (citado en García-Rodríguez, 2019) lo imaginario no es simbólico pues esto está ligado a la razón, a lo empírico; lo imaginario, a la magia, a lo difuso. Así mismo, Edgar Morin (recuperado por Carretero, 2004) indica que lo imaginario y su génesis se encuentra en sintonía como la magia y el mito, edificando un recurso cultural que el hombre construye y genera para afrontar su destino. Lo imaginario, añade Carretero (2004), “es el resultado de una proyección fantasiosa que, una vez solidificada, ilumina modos de reinención de la realidad, constituyendo una auténtica estetización de la existencia” (p. 4), en tanto que, las estructuras del fenómeno cinematográfico, afirma Morin (1972), “son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño [ya que] la sesión de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relajación confortable, pasividad e impotencia física” (p. 136).

Por su parte, Cruz Cortés (2022, p. 241), al recuperar a Gallardo (2008), atestigua que “lo ficcional refiere y se vincula con los imaginarios individuales y sociales, ceñidos a cuestiones histórico-contextuales”, y acercarse al y desde el cine requiere saber:

Desde un punto de vista cultural, cabe poca duda que el cine objetiva, refleja y amplifica en imágenes y sonidos, creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido (Gallardo, 2008, p. 318)

Todo lo anterior revela entonces que “las imágenes y los imaginarios como funciones primordiales de la especie humana” (Lapoujade, 2016, p. 97) son emergentes de la imaginación; y el cine y sus obras, en su calidad de institución social, medio de comunicación y vía de expresión artística, son capaces de generar imaginarios en los individuos. Su recepción puede ser tanto individual como colectiva y sus obras (las películas) tienen el poder de generar un imaginario que “opera como matriz de sentido que tiende a imponerse como forma de leer la vida social” (Cegarra en García-Rodríguez, 2019, p. 4).

El universitario juarense, su consumo cinematográfico y entendimiento del imaginario

Tal y como se enunció en la parte introductoria de este trabajo, y con el fin de conocer la posible relación entre el consumo de cine con la generación de imaginarios, se aplicó una encuesta estructurada

a un grupo de 140 estudiantes de la UACJ a través de Google Forms. A partir de sus respuestas se pudo conocer la frecuencia con la que acuden a una sala de cine a ver una película durante el transcurso de un mes; la preferencia de otro medio, soporte o espacio digital para realizarlo; género cinematográfico que más prefieren, la nacionalidad de la cinta con énfasis en distinguir si dentro de su consumo prefieren cine mexicano y la época que más les llama la atención.

Así mismo, se les preguntó si encuentran relación alguna con el cine que consumen y sus entornos sociales más inmediatos y se les proporcionaron cuatro conceptos de imaginario social con el fin de que pudieran seleccionar el que más se acerca a su propio concepto personal. Cabe aclarar que el uso del concepto de consumo se toma desde la definición hecha por García Canclini (recuperado en Rivera-Betancur, 2008) cuando afirma que se trata del conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos, que para el caso de este estudio se centra en las películas.

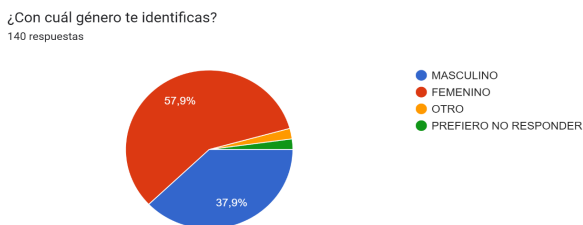
Finalmente, se les preguntó desde cuál sector, grupo o entorno social han escuchado hablar sobre el imaginario, ofreciéndoles como opción el entorno escolar, familiar, social, medios de comunicación tradicional (televisión, radio, prensa) y medios digitales (redes sociales, páginas web, *blogs*). Tal y como lo afirma Rosas Mantecón (2012), “el público ha sido el gran ausente en los estudios sobre cine, tanto en los históricos como de los del campo de la comunicación” (p. 42), además, agrega la especialista mexicana, de no generalizarse la reflexión teórica sobre el espectador. De igual forma, apunta al mencionar a Zavala (1994), que cuando se asiste a una sala de cine se ponen en marcha procesos imaginarios, tanto personales como colectivos.

Preferencia, frecuencia y gusto por la cinematografía nacional y extranjera

La parte introductoria de la encuesta consistió en obtener datos demográficos de la muestra. Así, de los 140 estudiantes universitarios encuestados (ver Figura 1), 57.9% fue población femenina mientras que 37.9% fue masculina. Cabe destacar que, según datos de la Subdirección de Planeación de la Competitividad Académica de la UACJ, para el periodo semestral comprendido entre los meses de enero a junio de 2024, la matrícula estudiantil de la población femenina era de 20,636 estudiantes frente a 16,098 de la población masculina por lo que el estudio presenta en varios de sus datos una tendencia mayoritaria en los participantes del género femenino.

Figura 1

Género de la población encuestada



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

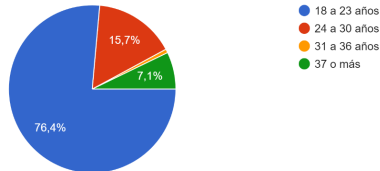
Con relación a la edad, el 76.4% del total de la muestra afirmó encontrarse entre los 18 y 23 años, seguido de un 15.7% que respondió contar entre 24 y 30 años (ver Figura 2).

Figura 2

Edad de la población encuestada

¿En cuál rango de edad te encuentras?

140 respuestas



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Posterior a conocer los datos demográficos de la población encuestada, la primera pregunta se formuló en una escala de Likert bajo la pregunta ¿cuál de los siguientes medios y/o espacios prefieres para ver una película? con las opciones de respuesta enlistadas de la siguiente forma: 1. Nunca, 2. A veces, 3. Normalmente y 4. Siempre. Los espacios en cuestión fueron sala de cine (comercial, cultural); servicio de *streaming* (Netflix, Amazon, YouTube); televisión (abierta o de paga) y soporte físico (DVD, Blu-Ray). Las respuestas arrojaron que 54 personas normalmente prefieren la sala de cine para ver una película frente a 57 que siempre prefieren un servicio de *streaming* (ver Figura 3). En cuanto a los medios y soportes considerados tradicionales, 55 personas nunca prefieren la televisión como medio para ver una película, mientras que 93 nunca lo hacen a través de un soporte físico. Cabe mencionar que 61 estudiantes respondieron que a veces prefieren ver una película a través de su televisor.

Lo anterior indica que, a pesar de todavía ser considerado un espacio ideal para ver una película, la sala de cine se encuentra por debajo de los servicios de *streaming*. Esto podría deberse a múltiples

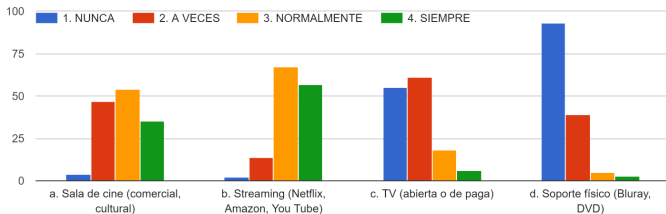
factores, tales como precio de los boletos, cartelera cinematográfica limitada a cierto tipo de películas y géneros, localización de las salas de cine frente a los lugares en donde los estudiantes residen o desarrollan sus actividades regulares.

El uso del *streaming* hoy no está limitado solamente a los hogares. Es bien sabido que muchas personas consumen medios audiovisuales desde sus teléfonos inteligentes sin importar el lugar en el que se encuentren, siempre y cuando cuenten con conectividad. En cuanto a los soportes físicos preferidos por los estudiantes para ver una película (DVD, Blu-Ray), la respuesta es indicativo de que dichos soportes están en desuso. Además, su venta en la ciudad se limita a ciertos establecimientos y solamente en formato Blu-Ray. A propósito de un medio tradicional, se destaca que la televisión abierta todavía sea de preferencia entre los estudiantes puesto que todavía es posible encontrar en la programación local la transmisión de películas, sobre todo producciones mexicanas.

Figura 3

Espacios, servicios y soportes para el consumo cinematográfico

1. En la escala del 1 al 4, siendo 1. NUNCA, 2. A VECES, 3. NORMALMENTE y 4. SIEMPRE ¿cuál de los siguientes medios y/o espacios prefieres para ver una película?



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Como un agregado en cuanto al consumo de audiovisuales, cuando a nivel nacional se trata, el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) presentó en 2023 los resultados de la Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales (ENCCA), dando a conocer que el 75% de los encuestados todavía ven televisión abierta. De dicho porcentaje, 47% lo hace para consumir películas. Al respecto del consumo de Internet, la ENCCA reportó que 54% de las personas lo utilizan para ver contenidos de video, siendo las películas las más vistas con 52%. Respecto a las plataformas más utilizadas entre los consumidores de contenidos audiovisuales por Internet, los datos obtenidos arrojaron lo siguiente: YouTube con 73%, seguido por Netflix con 40%. Dicho informe entonces evidencia lo que, en menor escala, este estudio presenta respecto a la preferencia de los universitarios ante el consumo de películas desde distintos espacios, medios o soportes.

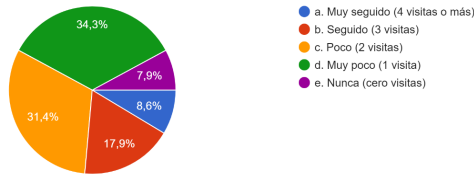
A la pregunta ¿cuántas veces vas a algún cine de la ciudad? que se presentó a los encuestados con las siguientes opciones como posibles respuestas: muy seguido (4 visitas o más), seguido (3 visitas), poco (2 visitas), muy poco (1 visita) y nunca (cero visitas), los resultados arrojaron que un 34.3% de los encuestados (48 estudiantes) indicaron acudir muy poco, seguido del 31.4% (44 estudiantes) que respondieron poco (ver Figura 4). Sólo el 17.9% (25 estudiantes) de la población encuestada manifestó acudir seguido a una sala de cine al mes. Estas respuestas están correlacionadas con la pregunta sobre el medio y/o espacio que prefieren para ver una película puesto que los estudiantes optan por consumir cine desde las plataformas de *streaming* y que regularmente se hace desde la comodidad y seguridad de sus hogares. En tal sentido, 22 personas femeninas, 25 masculinos y una

persona que respondió “otro” en relación a su género acuden muy poco a una sala de cine al mes.

Figura 4

Frecuencia de visitas a una sala de cine

2. En el transcurso de un mes ¿cuántas veces vas a algún cine de la ciudad?
140 respuestas



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

La elección con relación a género y país de origen de las películas que prefieren consumir, la encuesta a los estudiantes arrojó una preferencia general por la ciencia ficción, seguido del drama y el terror producidos en los Estados Unidos. Cabe aclarar que a los participantes se les permitió seleccionar de manera libre sus preferencias, no limitándolos a una sola respuesta dentro de los géneros y la nacionalidad de las películas (ver Figura 5).

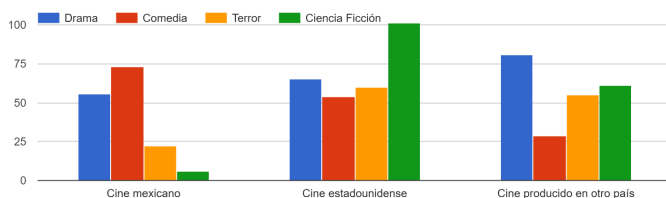
Fue así como 101 estudiantes prefirieron la ciencia ficción, seguido de 65 que lo hicieron por el drama, 60 por el terror y 54 optaron por la comedia. La preferencia por el cine mexicano fue muy distinta en cuanto al género cinematográfico. De tal forma, entre la población encuestada, la comedia mexicana sigue siendo el género de mayor preferencia, seleccionada por 73 estudiantes, seguido del drama por 56. En este caso, el cine de terror producido en México (uno que popularmente

se dice es de los géneros preferidos entre la población) ocupó el tercer puesto con 22 adeptos, mientras que solo 6 universitarios seleccionaron ciencia ficción.

Figura 5

Preferencia género cinematográfico y país de origen de la película

3. Al ver una película ¿cuál es tu elección en cuanto al género y país de origen? Selecciona más de una opción si así lo consideras necesario. IMPORTAN..., pasa a la pregunta 4; si no, pasa la pregunta 5.



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

En cuanto al cine internacional (no producido en Estados Unidos), las preferencias fueron las siguientes: 81 estudiantes seleccionaron drama, 61 ciencia ficción, 55 lo hicieron por el terror y 29 optaron por comedia. En concreto, estos datos demuestran cómo el cine estadounidense sigue siendo el de mayor preferencia entre los jóvenes universitarios, ante lo que se puede afirmar que el cine hollywoodense, que finalmente es el que permea en las carteleras de las salas comerciales o en la mayoría de los servicios de *streaming*, ha traspasado las barreras de los Estados Unidos haciéndose de audiencia en todo el mundo (Rivera-Betancur, 2008). Con respecto a la preferencia por la ciencia ficción, se sabe que la industria hollywoodense ha perfeccionado el uso de técnicas y efectos

especiales que hacen mucho más atractivas las narrativas, llamando la atención entre el público universitario.

Épocas del cine mexicano: la relación entre el cine que se consume y entornos en donde los universitarios se desenvuelven

Desde el punto de vista del desarrollo histórico y cultural del cine mexicano, especialistas como Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y figuras como Carlos Monsiváis, realizaron sendos trabajos sobre las distintas épocas que componen la historia del cine nacional. Por una parte, para establecer los periodos y momentos importantes durante el desarrollo de la industria cinematográfica y, por otra, para conocer su impacto en la sociedad mexicana.

Por lo tanto, para conocer las preferencias de consumo de los universitarios en cuanto al cine nacional e intentar reconocer si estos encuentran alguna relación entre lo visto y los entornos sociales en los que se desenvuelven, se les preguntó la época de su preferencia en cuanto a cine mexicano (ver Figura 6). Cabe apuntar que se les permitió seleccionar más de una de las épocas más reconocidas, mencionando, además, las décadas en las que se desarrollaron según la historiografía del cine mexicano; de tal forma que tuvieron la opción de escoger entre la época del cine mudo y sonoro, la época dorada del cine mexicano y la conocida “Nueva Ola”; el “Cine de ficheras” y el “Nuevo Cine Mexicano”.

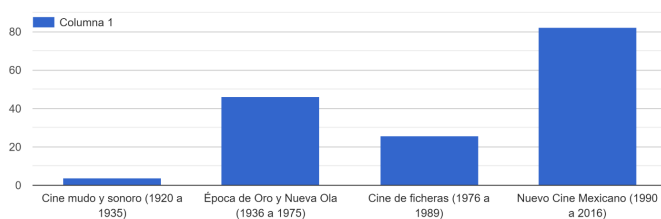
Frente al cine mudo y sonoro, épocas que tuvieron su desarrollo entre 1920 y 1935, sólo 4 universitarios (3 personas femeninas y 1 masculino) mostraron interés. Ante la baja preferencia por estos dos momentos del cine mexicano en su historia, se infiere que tiene su razón

a que se desconocen títulos y autores debido a la poca o nula programación de dichas producciones en las carteleras comerciales o incluso en los circuitos culturales cinematográficos de Ciudad Juárez. Por otra parte, los servicios de *streaming* más reconocidos (Netflix, Amazon, Max, entre otros) no ofertan cintas de tan temprana etapa.

Figura 6

Preferencia de consumo en cine mexicano

4. Si en la pregunta anterior tu respuesta incluyó CINE MEXICANO, ¿cuál es la época o etapa de tu preferencia al ver una película? Selecciona más de una opción si así lo consideras necesario.



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Las llamadas “Época de Oro” y “Nueva Ola” del cine, que se desarrollaron entre 1936 y 1975, fueron seleccionadas por 46 personas de las cuales 27 fueron personas femeninas, 18 masculinas y una persona más que prefirió no mencionar su género. Tal preferencia puede deberse al hecho de que las producciones realizadas en dichas épocas siguen transmitiéndose por televisión abierta local. Caso particular es el de MUBI, servicio de *streaming* que con el paso del tiempo ha ido escalando en popularidad entre los usuarios de dichos servicios y que presenta curaduría cinematográfica, de manera regular, centrada en cintas

mexicanas realizadas durante la década de los sesenta y setenta; presentando programas compuestos de películas dirigidas por los autores más representativos de ese tiempo como Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Jorge Fons, entre otros.

El conocido “Cine de ficheras” tuvo preferencia entre 26 personas de las cuales 15 fueron personas femeninas y 11 masculinas. Esto puede deberse al hecho de que producciones originadas en dicho momento, aunque también de difícil acceso en servicios de *streaming*, son programadas de manera regular por televisión abierta y de paga.

Finalmente, en cuanto al cine mexicano de reciente producción (conocido como “Nuevo Cine Mexicano”) y que data de 1990 a 2016, un total de 82 estudiantes fueron los que mostraron su preferencia por él, de los cuales 48 fueron estudiantes femeninas frente a 30 masculinos; 2 más que respondieron a “otro” en cuanto a género y 2 que prefirieron “no responder”. La elevada preferencia por la cinematografía de esta época puede tener varias razones: Una es que se trata de producciones recientes y que son fáciles de encontrar en la mayoría de los servicios de *streaming*. Otra razón es que la sala de cine de la UACJ (Sala Arturo Ripstein), una de tipo cultural con siete años de funcionamiento, programa carteleras con títulos mexicanos que datan de ese periodo y que los estudiantes acuden a ver con regularidad. Una razón más, es que de esa etapa de la producción nacional surgieron directores que hoy han alcanzado fama internacional, tal es el caso de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón, muy populares entre la población joven (sobre todo Del Toro); además de actores y actrices que en la mayoría de los casos también han logrado reconocimiento internacional, tales como Salma Hayek, Gael García Bernal, Diego Luna,

Joaquín Cosío, Damián Alcázar, Arcelia Ramírez, Cecilia Suárez, Daniel Giménez Cacho, los hermanos Bruno y Demián Bichir, entre otros.

Del total de estudiantes universitarios encuestados (140), 109 seleccionaron al menos una de las épocas del cine producido en México, lo que indica que 77.1% de la muestra consume cine nacional. Si bien en las respuestas de la pregunta anterior se manifiesta un consumo y preferencia por el cine estadounidense de ciencia ficción, la preferencia por el cine mexicano puede ser un indicativo de que los estudiantes tienen mayor acceso a propuestas cinematográficas de distintas nacionalidades incluyendo la mexicana, algo que podría deberse a la variedad de opciones y títulos que ofrecen los servicios de *streaming*, de tal forma que los universitarios no se limitan únicamente a aquello que presentan las carteleras comerciales de los diferentes complejos cinematográficos en Ciudad Juárez, Chihuahua.

Al respecto de la relación que los estudiantes encuentran entre el cine que consumen y los entornos en los que se desenvuelven socialmente, se les proporcionaron tres opciones: entorno familiar, social (escuela, círculos de amistad) y laboral, éste último pensando en función de que, durante la vida universitaria, los estudiantes inician y experimentan la vida laboral. De la misma forma que otras preguntas formuladas, ésta se presentó en una escala de Likert siendo 1. Nunca, 2. A veces, 3. Normalmente y 4. Siempre.

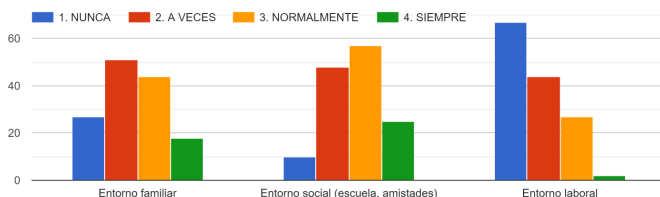
Como resultados de identificó que, para 57 estudiantes de la UACJ, el cine que consumen “normalmente” está relacionado con su entorno social (escuela, círculos de amistad) seguido de 48 que “a veces” encuentran relación. 25 estudiantes “siempre” lo relacionan con el cine que experimentan (ver Figura 7). De igual manera, y con base en sus

respuestas, el entorno familiar se encuentra relacionado con el cine que los encuestados consumen puesto que 51 estudiantes manifestaron que las cintas vistas “a veces” tienen una relación con su desenvolvimiento en el núcleo familiar, seguido de 44 que “normalmente” asocian el cine con dicho entorno.

Figura 7

Relación cine que se consume y entornos en los que se desenvueven

5. En la escala del 1 al 4, ¿encuentras algún tipo de relación entre el cine que ves y los entornos o grupos en los que te desenvuelves como persona?



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

En último lugar, el entorno laboral fue el que los estudiantes menos vincularon con el cine que observan, ya que 67 “nunca” lo asocian a sus ambientes laborales, seguido de 44 que “a veces” lo hacen. Solamente 2 estudiantes mencionaron que su entorno laboral “siempre” tiene relación con las películas que consumen. Los datos arrojados pueden ser indicativo de la influencia que tienen las películas entre los jóvenes universitarios y la forma en cómo asocian la realidad que viven frente a las narrativas que consumen. Si se atienden los datos con relación al género que consumen en cuanto a cinematografía nacional (ver

Figura 5), es la comedia y el drama los de mayor preferencia, historias que regularmente poseen un alto grado de verosimilitud y reflejo de lo que se vive en la sociedad mexicana. Por tanto, la relación que hacen los estudiantes con sus entornos más inmediatos como el familiar o el social, considerando que “normalmente” existe un vínculo, podría deberse a esa experiencia de reflejo de lo que viven a lo que ven en la gran pantalla.

La pregunta formulada con respecto a la asociación que tienen los estudiantes sobre el concepto de imaginario social se presentó con cuatro posibles respuestas, todas ellas correctas. Cabe mencionar que se les permitió seleccionar más de una si lo consideraban necesario. Las respuestas (conceptos) fueron: a). Que solo existe en la imaginación, b). Repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, una escuela o una tradición, c). Imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental y d). Imagen que un grupo social, un país o una época tienen de sí mismos o de alguno de sus rasgos esenciales. Los anteriores son todos conceptos de imaginario social que ofrece la Real Academia Española (RAE) en su diccionario en línea (Diccionario de la lengua española, 2023).

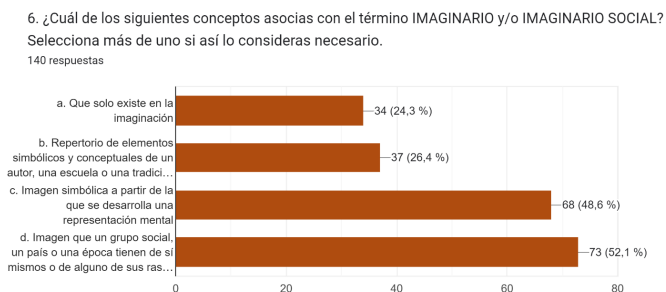
Del total de la muestra, 73 estudiantes (52.1%) seleccionaron la opción “d” (o inciso d) que es aquella que relaciona la imagen que un grupo social tiene de sí mismo o de sus rasgos más esenciales (ver Figura 8). Esto permite inferir que para los universitarios encuestados el imaginario es, ante todo, una imagen mental que se construyen sobre sí mismos, de sus características, de aquello que los hace ser lo que son, por ejemplo, ser jóvenes residentes de Ciudad Juárez, Chihuahua; estudiantes de la UACJ, con una edad promedio entre los 18 y 23 años,

que su consumo cinematográfico lo realizan desde una plataforma de *streaming* y que acuden una vez al mes a una sala de cine, por mencionar algunas características simples. Ahora bien, de esos 73 estudiantes, 41 del género femenino seleccionaron entre sus opciones el concepto antes mencionado frente a 27 del género masculino; 2 personas que respondieron a “otro” como su género y 3 más que prefirieron “no responder”.

Por otra parte, el segundo concepto de imaginario, que se menciona implica una imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental (inciso c), fue seleccionado por 68 estudiantes (48.6%). Con estos datos se puede inferir que, para los universitarios, el imaginario no tiene relación más allá de lo que ocurre en sus procesos cognoscitivos, de lo que sucede en sus mentes y que deviene en una sola imagen sin determinar sus rasgos o características. De esas 68 personas, 45 fueron femeninas, 21 del género masculino y 2 que respondieron a “otro” género.

Figura 8

Imaginario social, diferentes conceptos y asociaciones



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

Con relación a los dos restantes conceptos, 37 estudiantes seleccionaron el que refiere al imaginario como un repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, una escuela o tradición (inciso b), y 34 optaron por seleccionar que el concepto que más asocian al suyo propio es el que describe como algo que sólo existe en la imaginación (inciso a). Ya se ha comentado que el concepto de imaginario propuesto por diversos autores es uno polivalente que se nutre de distintas perspectivas (García-Rodríguez, 2019). Sin embargo, que el escogido por la población encuestada sea mayoritariamente el que contiene elementos como “imagen que un grupo social tiene de sí mismo” puede ser asociado a que, al experimentar ciertas narrativas cinematográficas, los estudiantes identifican en ellas rasgos que posteriormente encuentran en sí mismos y en los entornos sociales en los que se desenvuelven.

La inferencia anteriormente expuesta respecto al concepto mayormente seleccionado por los encuestados encuentra eco en lo dicho por Ramos (1995) sobre cómo los medios de comunicación (se incluye al medio cinematográfico) seleccionan ciertos aspectos del mundo que *a posteriori* favorecen la identificación de aquellos individuos que se exponen a su discurso, ocasionando una apropiación de sus significantes que los exponen a una dialéctica entre sus auto-identificaciones y aquella que los medios (el cine) hacen de ellos mismos, lo que cristaliza los significados mediáticos en su interior y traduce en realidad subjetiva la realidad objetivada en el lenguaje que utilizan.

Ramos (1995), de igual manera, afirma que el conocimiento que los medios proporcionan “no solamente pone en juego mis capacidades cognoscitivas sino también emocionales: ante ellos río, me apeno, me enfado, me complacen” (p. 111). También es de resaltar que para

Monsiváis (citado en Rosas, 2012), por ejemplo, existe una interrelación entre el cine y la construcción de la cultura nacional pues el autorreconocimiento del espectador en el cine no toma una forma pasiva. Por otro lado, para Martín-Barbero (recuperado en Rosas, 2012) “al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar” (p. 44).

Finalmente, la última pregunta realizada a la muestra poblacional buscó responder desde cuál sector, grupo o entorno los estudiantes han escuchado hablar del término “imaginario” y/o “imaginario social”. Para ello, se pusieron a su consideración seis opciones pudiendo seleccionar más de una si así lo sentían necesario: a). Entorno escolar, b). Medios de comunicación tradicionales (radio, tv, periódicos, revistas), c). Medios digitales (redes sociales, páginas web, *blogs*), d). Grupo de amistades, e). Entorno familiar y f). Ninguno de los anteriores.

La opción “Medios digitales (redes sociales, páginas web, *blogs*)” fue la de mayor selección con un 50% (ver Figura 9), equivalente a 70 estudiantes de los cuales 40 fueron personas femeninas frente a 27 masculinas, 1 que respondió a su género como “otro” y 2 que prefirieron “no responder”. Con estos datos es posible considerar que las personas femeninas no sólo han escuchado del término en esos espacios virtuales, sino que podrían ser más susceptibles a generar un concepto de él a través de su consumo audiovisual de cine en plataformas de *streaming* que se encuentran en Internet.

La segunda opción con mayor porcentaje (38.6%) fue la del “entorno escolar” seguido de “los medios de comunicación tradicionales” (30.7%) como la radio, la televisión y los periódicos (prensa escrita). El “entorno familiar” resultó ser el de menor porcentaje (7.9%) y, es

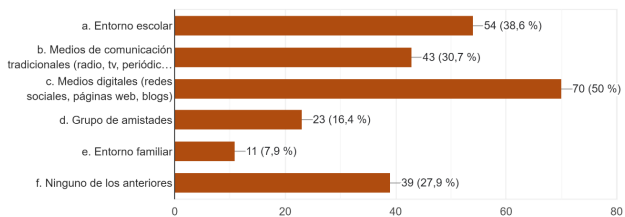
importante señalar que, 27.9% (39 estudiantes) consideraron que “ninguna de las opciones presentadas” eran motivo para ser considerados como grupos, entornos o sectores desde donde habían escuchado hablar sobre el “imaginario”.

Cabe reconocer entonces, que el concepto, aunque posiblemente sea mencionado de manera regular en estos entornos, su significado no se desarrolla y tampoco se conoce el impacto que puede tener en el desenvolvimiento individual y colectivo de las personas; pensado más como una palabra popular que diversidad de medios (prensa, radio, televisión, literatura) y autores utilizan como sinónimo para referirse al “grueso de la población”.

Figura 9

Grupos, entornos y sectores desde donde se habla sobre el imaginario

7. De los siguientes grupos, entornos y sectores ¿en cuál de ellos has escuchado hablar del término IMAGINARIO y/o IMAGINARIO SOCIAL? Selecciona más de uno si así lo consideras necesario.
140 respuestas



Elaboración propia con datos del estudio de campo.

La encuesta cerró con dos solicitudes adicionales hechas a los estudiantes. Primero, se les pidió mencionar de forma libre algún otro grupo, entorno o sector que considerasen necesario y desde el cual

han escuchado hablar sobre el término “imaginario”. Solamente se obtuvieron 15 respuestas, resaltando las siguientes: “en publicidad nos enseñan a manejar el concepto para tomarlo en cuenta en la creación de campañas”, “en la Universidad con los arquitectos”, “videojuegos” y “mi concepto sería algo como que existe en la mente de cualquiera y tiene símbolos creativos”. En este sentido, al menos tales respuestas arrojan que estos otros entornos son propios del espacio de enseñanza universitaria y no son ajenas a éste.

Segundo, se les pidió mencionar el título de alguna película sin importar nacionalidad ni género cinematográfico. Esta solicitud obtuvo 108 respuestas equivalentes al 77.1% del total de encuestados. Obtener estas respuestas tuvo como primera intención conocer cuántos universitarios podrían mencionar una cinta y por consiguiente considerarlos consumidores cinematográficos. En segundo término, se trató de identificar si entre las respuestas se mencionaban películas producidas en México, arrojando un total 17 títulos mencionados y repitiéndose dos títulos (“Los olvidados” de Luis Buñuel y “Perfume de violetas” de Maryse Sistach). El resto de las cintas mencionadas (91) fueron de manufactura extranjera y, por consiguiente, indica que el cine producido en el extranjero podría tener una mayor influencia a la hora de ser consumido por los universitarios, sin importar medio o espacio para hacerlo.

Conclusiones

Indicado al inicio de este texto, el estudio estuvo motivado por el supuesto de que el consumo de cine genera imaginarios individuales y colectivos, que como afirman Riffo y Dittus (2019, p. 122) esto ocurre porque en él “se observa la doble dimensión del filme como

artefacto y como experiencia subjetiva”. Por una parte, se conocieron cuáles son los medios a los que la población estudiantil encuestada recurre para experimentar una cinta, sin importar país, género o época de producción. Por otro lado, se constató que la sala de cine es todavía un espacio ideal para ello, considerando el impacto que tuvo la industria de la exhibición cinematográfica durante y después de la pandemia por COVID-19, momento en el que sufrió pérdidas millonarias y una baja considerable de usuarios, pero aumentando el consumo audiovisual en hogares de los servicios de *streaming*.

Otro dato importante fue conocer si el universitario juareense prefiere o no consumir cine mexicano, lo que arrojó un nivel considerado satisfactorio (ver Figura 6) si se toma en cuenta que las carteleras comerciales en la ciudad fronteriza son, como en muchas otras, mayoritariamente compuestas por cine extranjero, específicamente de producción estadounidense. Por ejemplo, el reporte publicado por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) en su sitio web, respecto a la recaudación en taquilla a nivel nacional durante la semana del 23 al 29 de septiembre de 2024, arrojó que, de los diez títulos con mayor recaudación en cartelera comercial, los cuatro de mayor consumo fueron producciones estadounidenses y/o internacionales. Sólo una producción mexicana (del género drama/comedia) apareció en la lista, ocupando el quinto lugar en taquilla nacional.

Definitivamente, otro dato que se consideró relevante entender en el estudio fue si los estudiantes asocian, de un modo u otro, el cine que consumen frente a los entornos más inmediatos y en donde regularmente se desenvuelven (ver Figura 7), arrojando un estimado en cuanto a lo familiar y social. Es decir, que el universitario juareense sí reconoce

relación entre las narrativas que experimenta y estos espacios pues, como se ha dicho, puede deberse a que las películas, entendidas como obras de un fenómeno que abiertamente se asume como generador de imaginarios, operan como una matriz que da sentido a las formas en cómo se debe leer y vivir en sociedad (Cegarra en García-Rodríguez, 2019) y que, además, podría ayudar a procesos de identificación y reflexión, tanto individual como colectivamente, propiciando el entendimiento de marcas de identidad (Rivera-Betancur, 2008).

El fenómeno cinematográfico sigue siendo un medio (expresivo, comunicativo) de alcance e influencia en todos los niveles sociales, “es uno de los generadores de conciencia más importantes del siglo xx. La manera en la que entendemos parte del mundo y algunas de sus complejidades ha sido filtrada a través de él” (Reyes, 2012, p. 53), lo que sigue es desentrañar todavía más la potencia de su impacto pues, como indica Iglesias (señalado en Rosas, 2012) “el cine no solo es una fábrica de sueños, sino también un inculcador de estilos y formas de vida (...) su fuerza como fenómeno social se evidencia o se consagra a través de la recepción” (p. 45). Como generador de imaginarios, se manifiesta en la recurrencia que tienen los individuos en apreciarlo sin importar el género o la edad de estos, ni tampoco el medio de exhibición o envase narrativo desde el cual se les presenta; “se legitiman formas de vivencia aceptables y se rechazan otras” (Sedeño-Valdellos. 2022, p. 39); considerándose entonces una institución creadora de nuevas significaciones, formas de ser, pensar y actuar de las personas (Falleti en García-Rodríguez, 2019) que, finalmente dan forma a la sociedad y a la realidad en la que está envuelta.

Referencias

- Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. (s. f.). Taquilla del 23 al 29 de septiembre del 2024. Consultado del 30 de septiembre de 2024. <https://canacine.org.mx/taquilla/>
- Carretero, A. (2004). La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridicial Sciences*, 9, 1-9.
- Cruz Cortés, B. (2022). La casa en el imaginario cinematográfico. Una aproximación desde la mirada antropológica. *Cuicuilco, Revista de Ciencias Antropológicas*, 85, 239-262.
- García-Rodríguez, G. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar*, 19(37), 31-42. <https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2019.2/a08>
- Instituto Federal de Telecomunicaciones. (2023, 5 de diciembre). Comunicado oficial del Instituto Federal de Telecomunicaciones [comunicado de prensa]. <https://acortar.link/7YqNoD>
- Lapoujade, M. N. (2016). Imaginario utópico en el cine para niños. *Ciencias Psicológicas*, 10(1), 97-105.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Pardo, A. (2001). El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta. En M. Codina (Ed.), *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación* (pp. 117-141). Eunsa.

- Ramos, C. (1995). Los medios de comunicación, constructores de lo real. *Comunicar*, 5, 108-112. <https://doi.org/10.3916/C05-1995-20>
- Real Academia Española (2023). Imaginario. En *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 19 de julio de 2024. <https://dle.rae.es/imaginario>
- Reyes V., J. C. (2012). La ciudad automática: imaginario urbano en el cine de ciencia ficción. *CIENCIA ergo sum*, 20(1), 53-60.
- Riffus, I. y Dittus, R. (2019). Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador. *Comuni@ccion: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, 10(2), 122-130. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.10.2.384>
- Rivera-Betancur, J. (2008). El cine como golosina. Reflexiones sobre el consumo de cine en los jóvenes. *Palabra Clave*, 11(2), 311-325.
- Rosas, A. (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*, 22(44), 41-58.
- Sedeño-Valdellos, A. (2022). La mujer científica en el cine: representación y formas del imaginario cinematográfico. *Opción*, 38(29), 38-63.
- Trujillo, P., & Arbelaez, R. (2005). *Manual de gestión de salas de cine*. Ministerio de Cultura, República de Colombia.

AUSCHWITZ: ZONA DE INTERESSE DE PRIMO LEVI

Joao Eduardo Hidalgo¹

O título deste trabalho é dedicado a Primo Levi, em um texto de março de 1984, que está presente na coletânea *Última Navidad de guerra*, que comprei em Oświęcim, em 2020, na pequena livraria que faz parte dos serviços da entrada do complexo de Auschwitz, Polônia. O lugarejo de Oświęcim, com seus barracões e estábulos do exército, construídos em 1925, virou Auschwitz (Campo I) para os alemães; o outro vilarejo Brzezinka foi renomeado como Birkenau (Campo II), e ainda temos Monowitz (Campo III). Além desta referência, aqui é base o filme *Zona de interesse* (2023), filme dirigido por Jonathan Glazer,

1. Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Pós-Doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidad Complutense de Madrid. Professor da Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista Unesp.
eduardo.hidalgo@unesp.br

baseado no livro de Martin Amis. Auschwitz III – Monowitz fábrica onde Levi trabalhava é assim descrita por ele.

“Chegando na estação ferroviária de Auschwitz às 21 horas de 26 de fevereiro de 1944, o grupo foi imediatamente dividido: de um lado mulheres e crianças, o outro homens, e depois cada grupo subdividido em mais dois: jovens e saudáveis. A seleção foi muito rápida e brutal; fui colocado no grupo dos saudáveis, que ficou com 95 homens e foi prontamente transportado com diversos caminhões para o Campo de Trabalho de Monowitz (dito Buna); o grupo das mulheres admitidas no Campo para trabalho (doze mulheres), por sua vez, foi levado para Birkenau.”(Levi, 2015, pp. 112-113)

Primo Levi foi deportado para Auschwitz em fevereiro de 1944 e lá ficou até 27 de janeiro de 1945, quando o campo é libertado. Lá ele fica sobre o jugo do comandante do campo Rudolf Hoss (1900-1947), e pode dar seu testemunho no julgamento do mesmo em 1947, quando Hoss fica preso e é julgado em Nuremberg. Hoss enquanto estava detido escreve suas memórias *Kommandant in Auschwitz*, que é publicada em 1951, nela ele conta sua vida no campo. Primo Levi foi convidado a fazer o prefácio deste livro, e nele demonstra que no geral um prólogo é de alguém que admira a obra alheia, neste caso ele leu e opina sobre a banalidade do mal e o horror que sente pelo autor.

Este libro provoca todo lo contrario. Está lleno de infamias contadas con una torpeza burocrática que perturba; su lectura oprime, su nivel literario es mediocre y su autor, a pesar de sus esfuerzos por defenderse, aparece tal cual es: un canalla estúpido, verboso, basto, engreído y, por momentos, manifiestamente falaz. (Hoss, 2009, p. 5)

Estas memórias deram material para Martin Amis escrever seu romance *Zona de interesse* sobre a família de um comandante, em um campo de concentração, no caso fica claro Auschwitz. A família tem outro sobrenome, Doll. Também fica claro na nomenclatura dos campos Katz Zet I, Katz Zet II, e Buna-Werke III (Buna-Monowitz).

Figura 1

A casa real do comandante em Auschwitz I



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

O filme *Zona de interesse*, de 2023, direção Jonathan Glazer é uma surpresa, vamos entendendo onde estamos, apesar de tudo ser um truque de pós-produção, que coloca o cenário dentro de Auschwitz.

O início do filme tem uma tela negra durante três minutos, com uma trilha soturna que o introduz, logo após ouvimos canto de pássaros e vemos uma família numa bucólica paisagem no campo, na beira de um rio, com um homem que se destaca do grupo, o pai. Terminado este dia a beira do rio a família volta para casa, anoitece, vemos a vida de uma família abastada numa casa de dois andares. Na manhã seguinte

o pai recebe da mãe um presente de aniversário, um pequeno barco, todos estão no quintal, vemos que por trás do muro, que cerca a casa, existe uma guarita e alguns prédios contínuos. Em seguida o pai sai para trabalhar, vemos que é um militar, vai uniformizado, e sai por um portão junto a esta guarita de segurança que se vê, o campo de concentração vai sendo mostrado sutilmente.

Começamos a ser apresentados a cenários estranhos, até um dos filhos do casal aparecer com uma suástica, a mãe receber um casaco de visom, vai prová-lo na frente do espelho e dentro dele achar um batom, que ela também usa. O casaco, o batom vieram do Kanada, o depósito para onde as roupas, jóias, relógios, dinheiro em todas as moedas eram levados, para serem saqueados, ou mandados para a central do Reich em Berlim. Num passeio dela pelo jardim vemos a chaminé do Krematorium 1 trabalhando. A edição de som é muito bem-feita, ouvimos gritos, lamentos. Numa das cenas temos a câmera no rosto de Paul Doll, comandante, no meio da rampa e só ouvimos os gritos e vemos sua face imperturbável. Ele estava preocupado em matar o maior número de pessoas, conforme tinha prometido a Adolf Eichmann, na reunião em Wannsee, nos arredores de Berlim, onde a Solução Final, extermínio de todos os judeus do Reich foi proposta. Depois do final da guerra, ao ser preso para julgamento Hoss, escreve as suas memórias onde predomina um cinismo burocrático e uma memória muito perdulária, como vemos no trecho:

Com aqueles prisioneiros que mal conseguiam ficar de pé, tive que enfrentar a construção do campo de Birkenau. De acordo com as ordens de Himmler, eles deveriam ter prisioneiros selecionados capazes de trabalhar que foram enviados para Auschwitz. Pelo que eles disseram os líderes do comboio eram os melhores que

havia em Lambsdorf; e, na verdade, a eles não faltava vontade de trabalhar, mas estavam tão exaustos que não podiam fazer nada. Lembro-me claramente de distribuir rações extras para eles quando eles ainda estavam no campo principal. O resultado foi nulo; seu corpo não está mais respondeu, o corpo sem carne era incapaz de digerir a comida. Eles morreram como moscas: a sua fraqueza era tal que sucumbiam à menor indisposição. eu os vi morrer aos milhares empanturrando-se de batatas e beterrabas. (Hoss, 2009, p. 75)

Figura 2

Portão principal de Auschwitz I, com a famosa frase cínica nazista ‘Arbeit Macht Frei’ (O trabalho liberta)



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

Nestas memórias ele se coloca como um administrador e que analisa o comportamento dos prisioneiros, e tenta dizer que ainda tentava ajudá-los com comida e atitudes mais humanas, que sabemos ser todas falas e criadas a posteriori. *Zona de interesse* lembra muito *O filho de Saul* (2015), um participante dos SonderKommandos, que levavam os

judeus para a morte, nele a edição é primorosa e muito da ação se reflete na face de Saul. Aqui o reflexo é na obra de Primo Levi, seus escritos e sua experiência de vida.

O nazismo e sua principal figura Adolf Hitler

Uma das datas mais controversas relacionadas ao último conflito mundial é a que foi comemorada em 31 de dezembro de 2015, o vencimento dos direitos autorais do livro panfleto de Adolf Hitler (1889-1945), *Mein Kampf* (Minha luta). Os direitos são controlados pelo Governo da Baviera (um dos dezesseis estados federais que compõe a República Federal da Alemanha), onde Hitler nasceu, que nunca autorizou oficialmente reedições do livro, somente de trechos para fins educativos. Mas qualquer turista que entrar nas livrarias de Berlim, principalmente de livros usados, poderá encontrar edições em alemão e inglês sem grande dificuldade. Na internet é possível baixar volumes em português de Portugal, espanhol, inglês, alemão, russo...O Instituto de História Contemporânea de Munique – Institut für Zeitgeschichte, IfZ – vem preparando uma edição crítica do livro desde 2010 e a publicou em janeiro de 2016.

Mein Kampf na verdade é composto de dois livros, o primeiro escrito no período em que Hitler ficou preso, em 1924, depois da tentativa de um golpe de estado; este primeiro volume teve muita influência de seu desequilibrado aliado Rudolf Hess (1894-1987), secretário do partido, não confundir com o comandante de Auschwitz Rudolf Hoss. *Mein Kampf* fala da biografia de Hitler e do início de sua carreira política dentro do Partido dos Trabalhadores Alemães - Deutsche Arbeiterpartei, DAP. O segundo volume foi publicado em 1926, tem como centro a sua

teoria racial distorcida e abjeta e o programa do novo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães– NSDAP - Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Os direitos do livro tornaram Hitler um homem extremamente rico, depois de sua ascensão à Chancelaria da Alemanha, em 1933, um volume era data de presente em todo casamento e batizado, de arianos logicamente, e o presente era pago pela administração pública. Até 1945 o livro vendeu 12 milhões de exemplares e tinha sido traduzido para 18 idiomas, inclusive o Português.

Estes números perturbadores devem ser conhecidos e suas razões investigadas, devemos lembrar inclusive que Adolf Hitler foi eleito o ‘Homem do Ano’, pela revista americana Time, em 1938, quando a existência dos campos de ‘refugiados’ e de guetos já vagavam pelos ares alemães. Este passado deve ser revisitado sem medo e esta edição do livro deve servir de exemplo para as novas gerações, de como a histeria, o messianismo e a loucura assaltam grupos inteiros em períodos de dificuldades.

A edição crítica do instituto intitulada Mein Kampf – eine kritische Edition tem duas mil páginas, contra as setecentas do original, pois faz um arrazoado das teorias e fatos enumerados por Hitler. Por exemplo: Hitler diz que os parlamentares do Reichstag não lutaram na frente de batalha na Primeira Guerra Mundial e ele sim; a nota esclarece que dois dos parlamentares da época lutaram e um deles, que era judeu e socialdemocrata, morreu em batalha. O diretor do projeto é Christian Hartmann trabalha com mais dois historiadores convidados e juntos são responsáveis pelas mais de três mil e quinhentas notas da edição. Ela tem dois volumes, cada um com mil páginas aproximadamente e custão 160 euros.

Auschwitz, o inferno criado em uma pequena localidade da Polônia

Como já dito, o título provocativo deste artigo não é meu é de Primo Levi, de um artigo de oito de março de 1984, que está presente na coletânea *Última navidad de guerra* (Ed. Michnik, Barcelona, 2001), que comprei em Oświęcim, na pequena livraria que faz parte dos serviços da entrada do complexo do Museu de Auschwitz, Polônia. O lugarejo de Oświęcim, com seus barracões e estábulos do exército construídos em 1925, virou Auschwitz (Campo I) para os alemães; e o outro vilarejo Brzezinka foi renomeado como Birkenau (Campo II).

No recibo da livraria consta como lugar Oświęcim, saindo de Cracóvia as placas na estrada nunca indicavam Auschwitz e sim Oświęcim, estou olhando para uma foto, que tirei de dentro do microônibus que me levou até lá, que diz que estamos na estrada 780 e que se seguirmos direto iremos para Bieruń e Oświęcim, se dobrarmos para a esquerda iremos para Mętków e para a direita para Zagórze. Dentro da literatura e do cinema, que serão meus pontos de referência o nome é algo muito poderoso, portanto entendo que Auschwitz e Birkenau não constem de nenhuma placa ou recibo nesta parte da Polônia, me lembro que vi encima da bilheteria para entrada no complexo uma placa Muzeum Auschwitz-Birkenau em Polonês, depois em inglês logo abaixo; quando estava na entrada para Birkenau ao me virar vi um ônibus chegando, o luminoso era Auschwitz-Birkenau-Auschwitz, estou olhando para esta foto agora, mas nem precisaria ela está grudada na minha retina, desde esta última visita aos três campos do complexo Auschwitz-Birkenau-Morawitz, em 9 de fevereiro de 2020.

Figura 3

Ônibus interno do museu de Auschwitz.



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

Nazismo no cinema

Filmes sobre o nazismo amontoam-se, são muitas produções dos mais diferentes países. Após o final da guerra algumas produções se destacam com *Noite e neblina* (Nuit et brouillard, 1957), dirigido por um gênio da Nouvelle Vague Alain Resnais. Este documentário feito dez anos após o término da guerra trás uma faceta do cinismo nazista, todos os encarregados de campos, soldados, capos dizem ‘eu não sou responsável, cumpro ordens’, em sua defesa, não convence.

Vale menção ao filme *Ida* (2013, Polônia). Uma jovem freira é confrontada com a sua origem, antes de prestar seus votos religiosos, descobre seu nome real Ida Lebenstein, encontra uma tia Wanda Cruz e sai a procura do destino de sua família. Encontram a fazenda onde a família vivia e o atual proprietário, e assassino de seus pais, morando

nela, neste encontro ele as leva até a floresta e mostra onde estão todos os corpos enterrados, o agricultor está de joelhos dentro de uma cova e não tem coragem de levantar os olhos, passa os ossos para que ela os embale e com sua tia os leve até um antigo cemitério judeu abandonado e lhes dê sepultura apropriada. O filme é em preto e branco e tem uma câmera que enquadra imensos espaços vazios sempre acima do rosto dos personagens, ou se coloca no ambiente contíguo e de lá nos revela partes da ação, nunca ela toda, como *Ida*, nunca saberemos de tudo que aconteceu com sua família.

Outro filme que vale mencionar é o excelente *Raça* (*Race*, 2016), filme canadense dirigido por Stephen Hopkins, que passou despercebido no circuito brasileiro, tendo ficado somente uma semana em cartaz em uma sala em São Paulo, em 2016. Aproveito para fazer uma homenagem ao cinema e a uma figura importante dentro dele, apesar de sua escolha pessoal, que possibilitou a existência de uma memória olímpica, que marcou todas as edições posteriores e a existência do filme *Raça*, que foi a diretora alemã Leni Riefenstahl (1902-2003). Se a imagem de Jesse Owens, e dos outros atletas que competiram em Berlim, está viva até hoje é graças a seu documentário, em duas partes, *Olympia* (1938). A atriz e diretora Leni Riefenstahl foi a maior figura dentro do cinema alemão durante o período nazista, que durou de 1933 a 1945. Inicialmente Leni era uma dançarina que acabou seguindo a profissão de atriz e participou de muitas produções entre 1925 e 1933, e a partir deste ano tornou-se diretora dentro do Ministério da Propaganda, chefiado por Joseph Goebbels (1897-1945) e logo foi promovida a protegida, e segundo alguns, amante de Adolf Hitler (1889-1945).

Em 1932 Leni estrelou e dirigiu o filme *Das Blaue Licht* (A luz azul), um filme que conta a história de uma figura mágica Junta (Leni), que vive em uma montanha em uma caverna de cristais. O filme teve uma primeira montagem feita pelo diretor de vários dos filmes de Leni, Arnold Fanck, que segundo conta Leni no documentário sobre a sua vida *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, de Ray Müller, de 1993, fragmentou seu filme em pequenas sequências. Ela achou o resultado muito ruim, mas disse que aprendeu com ele a montagem construtiva, onde uma imagem complementa a outra. Ela explica: uma mulher começa a abrir uma janela, um homem continua abrindo uma porta e finalmente uma velha aparece abrindo completamente outra janela. Seja como for ela tornou-se uma exímia montadora e a partir disto uma excelente diretora, que já sabia o que as imagens poderiam lhe dar, e esta habilidade chegou ao ápice em *Olympia*.

A luz azul lhe rendeu muito reconhecimento na Alemanha e no exterior, Charles Chaplin mandou-lhe um telegrama e expressou desejo de trabalhar com ela. Segundo ela conta nas suas memórias, nunca pretendeu ser uma figura ativa dentro do cinema que era feito então na Alemanha. Com Hitler no poder e tendo a garantia de poder trabalhar sem interferência rodou *Triunfo da vontade* (1935), registro da convenção do Partido Nazista de 1934 em Nuremberg. Uma consideração importante que ela faz nas suas memórias é a de que resolveu trazer para o documentário as técnicas de produção que o cinema de ficção já tinha desenvolvido. Pequenos veículos para as câmeras, trilhos para que elas pudessem fazer *travelings* e panorâmicas sem prejudicar a qualidade da imagem, câmeras em bicicleta, pendurada em torres, carregadas no ombro pelos operadores. Ela deu mobilidade à câmera

e já rodou pensando no que poderia conseguir. Um dos truques que usou foi criar um pequeno elevador que acompanhava uma das três bandeiras que ficavam atrás da tribuna principal, com isto conseguiu imagens aéreas (*bird eye*) nunca vistas antes. Este documentário marcou a história do gênero e 90 por cento das imagens de desfiles, discursos e manifestações do nazismo que conhecemos hoje vem desta obra. Ela é assustadoramente imprescindível para entender o século XX.

Com o sucesso de *Triunfo da vontade* Leni teve uma nova tarefa, registrar a XI edição dos Jogos Olímpicos que seria realizada pela primeira vez na Alemanha; o país iria sediar os jogos em 1916 (na mesma Berlim), mas eles foram cancelados por causa da Primeira Guerra Mundial. Tendo a aprovação do Führer ela conseguiu 35 câmeras, com respectivos operadores, que eram de vários tamanhos, portáteis, submarinas, algumas fotografavam 30 quadros por segundos (o normal no cinema é 24 quadros) e algumas eram presas em balões que depois eram recuperados, eram levadas em bicicleta, cavalo e por alguns atletas, e ela fez valas no chão para ficar no nível do solo entre outros procedimentos. O resultado de tudo isto foi tão magnífico que Leni teve dois anos e quatro milhões de Marcos para terminar seu filme, que foi apresentado na Feira Internacional de Paris em 1938, obtendo um sucesso instantâneo. Ela contou que tinha um original método de montagem desenvolvido para *Olympia*, que se compunha de tarjas com 12 cores, que identificam o conteúdo das películas, a mais alta qualidade ganha a cor vermelha (master) e a mais baixa preto (arquivo). Foi necessário criar o sistema, pois quando terminou as gravações da Olimpíada de 1936, tinha 400 mil metros de filme para usar na montagem; só para assistir todo o material Leni levou 10 semanas, trabalhando 10 horas diárias

e foram necessários dois anos para completar a edição. Ela conhecia os filmes fundamentais para a linguagem cinematográfica, sabia o que tinham feito de eficiente, era admiradora e amiga de Walter Ruttmann, diretor de *Berlim – sinfonia da metrópole* (1927), ficou atordoada com *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) de Eisenstein e desejava fazer o mesmo uso ágil das câmeras de Abel Gance em *Napoleon* (1927). Quando assistimos *Olympia* vemos a ligação direta do herói grego com o alemão teutônico, que depois se mescla com Jesse Owens, com Luz Long (Alemanha, salto em distância), Gisela Mauermayer (Alemanha, arremesso de disco), Son Kitei (Japão, maratona), Ibolya Csak (Hungria, salto em altura), Erle Meadows (Estados Unidos, salto com vara), Trebisonda Valla (Itália, 80 metros com barreira), John Lovelock (Nova Zelândia, 1500 metros), eles correm como o vento, arremessam objetos a uma distância enorme e voam como seres superiores que são. Com uma sutileza incrível Leni mostra que a raça não define ninguém, ela é uma circunstância, Hitler e Goebbels não perceberam.

Da mesma maneira o filme *Raça* de Stephen Hopkins mostra que a raça é um rótulo que recebemos ao nascer, o talento e a habilidade para dedicar-se a uma atividade é pessoal e pressupõe algo maior: caráter. O elenco negro encabeçado por Stephen James (Owens) e Shanice Banton (Ruth Solomon, mulher de Owens) é talentosíssimo e são todos canadenses, um mito de procedência de raças destruído. E mais, Carice Van Houtem, atriz holandesa faz a alemã Leni, e o ator alemão Barnaby Metschurat faz um Goebbels sem ser caricato, destacando a banalidade e a irracionalidade do racismo e da maldade. Sobre racismo recentemente foi descoberto e divulgado um fato, a mulher de Goebbels, Magda Behrend, era na verdade filha de um judeu, o industrial Richard Friedlaender, que

teve relações com sua mãe antes dela se casar com Oskar Ritschel, que serviu de pretense pai para Magda, até agora. Cabe lembrar que a mãe de Magda, Auguste Berherend divorciou-se de Oskar Ritschel anos depois e voltou a casar-se com o judeu Richard Friedlaender. A mulher apresentada por Hitler como a mãe ariana símbolo da Alemanha era uma judia. Indo além alguns correligionários afirmaram que ele poderia ser pai de algum dos seus seis filhos, um golpe histórico final na insana teoria da superioridade das raças nazista.

Figura 4

Crematório I, Auschwitz I



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

Filmes sobre Auschwitz

Saul fa (2015), *O filho de Saul* no Brasil foi escrito e dirigido pelo jovem diretor húngaro Lazlo Neves com inspiração e com maestria. A imagem é retangular, proporção 1.33, formato do cinema clássico

que perdurou de 1895 até meados dos anos 1950, quando a imagem entrou na era do *cinemascope* e saltou para 2.55, praticamente dobrando de tamanho. As imagens são coloridas, mas tem saturação baixa e em alguns momentos chegam perto do preto e branco. Lembremos que a cor chegou aos filmes fotográficos comerciais em 1935 e nos anos 1940 elas ainda estavam se desenvolvendo. A ação do filme localiza-se no final de 1944, natural que a imagem seja levemente retangular e com uma cor esmaecida, perfeitamente ligada a época que representa.

A história de Saul, o talentoso ator Geza Rohring, acontece no pior dos 20.000 lugares de tortura e extermínio criados pela SS nazista, Auschwitz. O campo foi criado por ordem direta do chefe da SS, o limitado e virulento ex-criador de galinhas Heinrich Himmler, em abril de 1940 e foi liberado pelos aliados em 27 de janeiro de 1945. Somos informados no início do filme que estamos em outubro de 1944, três meses antes do final do campo, um olhar mais atento nota um problema óbvio na caracterização dos atores, muito peso e muito cabelo, este foi o pior período de Auschwitz, faltavam suprimentos inclusive para os oficiais nazistas que administravam o lugar, a Alemanha já estava de joelhos. Os prisioneiros deste período eram conhecidos como ‘muçulmanos’ pela aparência esquelética e por já estarem num torpor que os fazia murmurar frases sem sentido e quase inaudíveis.

Saul faz parte do *Sonderkommando*, um grupo de judeus escolhidos para conduzir outros judeus para as câmaras de gás e para as valas de execução, em contrapartida tem acesso ao barracão onde são guardados os pertences dos executados, chamado de *Kanada*, onde podiam ser encontrados ouro, jóias, diamantes, moeda de vários países e comida.

Na cena inicial vemos um grupo de pessoas andando na floresta com imagem desfocada, que só recupera o balanço quando o rosto de Saul se aproxima da câmera e por aí fica em longos planos. É a chamada câmera subjetiva que mostra o ponto de vista de Saul, ou na maioria dos planos conta a história dele da maneira mais próxima possível. Esta câmera nos transforma em prisioneiros do campo, somos sugados para dentro do filme até seu desfecho. Vemos todas as feridas que Saul tem no rosto, no couro cabeludo, sua cor doentia de quem se alimenta mal, não dorme e que principalmente, está com a alma dilacerada. Nesta Auschwitz Saul tem, historicamente, a companhia de dois dos mais contundentes companheiros possíveis, Anne Frank (1929-1945) e o já citado Primo Levi (1919-1987). Anne Frank foi enviada com a família diretamente da Holanda para Auschwitz, o número de Holandeses exterminados no campo foi de 60.000, Primo Levi foi escolhido pela mão do destino dentro meros 650 judeus italianos enviados para lá. Anne Frank foi mandada junto com a irmã, no final de outubro de 1944, para Bergen-Belsen, onde ambas morreram de tifo em março seguinte (vale a pena conhecer a meticulosa biografia escrita por Melissa Müller, *Anne Frank - The biography*). Primo Levi foi libertado, voltou para Turim, foi uma voz importante na divulgação das atrocidades nazistas, mas nunca se recuperou, suicidando-se em 1987. Anne Frank é autora de um diário que até hoje é campeão de vendas e de sensibilização, Primo Levi escreveu entre outros livro *É isto um homem*, que dispensa comentários já pelo título. Segundo o amigo e também escritor Elie Wiesel ‘Primo Levi morreu em Auschwitz, quarenta anos depois de libertado’. Da estimativa de mortos em Auschwitz, que gira em torno de um milhão, 460.000, ou seja, metade eram húngaros, como o personagem Saul. Quando o diretor

agradece o apoio da Hungria na realização do filme entendemos que ele é um tributo para quase meio milhão de almas, que nunca voltaram para casa; e o monumento cinematográfico que ele criou é uma obra merecida para a memória de uma nação aviltada.

Figura 5

Câmara de Gás, Crematório I, Auschwitz I



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

Enfatizo, a principal qualidade do filme é o uso de um procedimento técnico, um *close* quase permanente e planos longos que aprisionam o espectador dentro da rotina desumana de Saul. Não temos escolha, temos que passar por toda a brutalidade a que ele está a mercê, que vai de encaminhar velhos, crianças e doentes para a morte sem esboçar pena, e esperar pelo fim dos mesmos dentro das câmaras de gás enquanto as vítimas emitem sons de congelar o coração dos mais duros.

Num destes duros dias Saul vê um garoto que sobrevive a câmara de gás, mas que é sufocado pelo comandante que não suporta ver uma

exceção dentro máquina nazista de extermínio. Sem nenhuma razão racional a estraçalhada alma de Saul escolhe o menino como filho e passa o dia todo procurando por um rabino para realizar o enterro, que é proibido pelo código do campo, os corpos devem ser incinerados e as cinzas jogadas no rio. Os amigos não entendem a obstinação de Saul, sabem que ele não tem filho, alguns reagem com raiva e outros com compaixão. Saul consegue um suposto rabino, mas uma parte do *sonderkommando* planejou uma fuga e não há tempo para enterros, Saul foge carregando o corpo do menino nas costas, ao aproximar-se do rio são descobertos e mesmo sob fogo ele não solta o corpo, quase se afoga e é salvo por um companheiro, enquanto o suposto filho flutua rio abaixo. Dentro da floresta o grupo encontra uma cabana e refugia-se, na porta aparece um menino, parecido com o filho de Saul, que está molhado e o encara fixamente, neste momento percebemos que a alma de Saul encontrou a redenção, agora a câmara aproxima-se do rosto do menino que foge ao perceber a chegada de soldados e nós o acompanhamos até que ele desapareça dentro da floresta, enquanto ouvimos sons de tiros e imaginamos o destino dos fugitivos, mas nós também estamos redimidos, Saul morreu com a alma e a esperança renovadas.

Em 2015 a humanidade celebrou 70 anos do final de uma guerra que mudou o seu destino, em janeiro Auschwitz recebeu a visita de mais de 300 sobreviventes e as imagens foram divulgadas no mundo todo. Neste contexto O filho de Saul foi criado e vale lembrar que o representante da Alemanha, para concorrer ao Oscar de Filme Estrangeiro *Im Labyrinth des Schweigens* (Laberinto de mentiras), trata dos primeiros processos alemães contra oficiais nazistas que atuaram em Auschwitz, e fala do despistamento/ocultação com o qual o ‘inocente’

povo alemão tratou o tema depois do final do conflito. Em 2025 uma data redonda será comemorada, 80 anos da libertação de Auschwitz, em 27 de janeiro e do final da Segunda Guerra Mundial, em 2 setembro, filmes, séries, eventos já estão estreando e programados para este ano importante para a humanidade.

Figura 6

Portão de Auschwitz II Birkenau, muito conhecido de filmes e fotos



Oświęcim, Polônia, 2022. (Foto do autor).

Conclusão

Em 2025 o mundo celebrará 80 anos do final da Segunda Guerra Mundial, e o que aqui interessa, 80 anos de liberação do campo de concentração de Auschwitz, em 27 de janeiro. Primo Levi prisioneiro em Auschwitz entre 1943 e 1944 foi uma grande voz na memória das atrocidades cometidas no local pelos nazistas. Levi, como químico formado,

foi trabalhar numa fábrica de borracha sintética em Auschwitz III, lá recebia um pouco mais de comida e podia se aquecer nas dependências, e assim pode sobreviver e ter uma visão mais completa do sistema. Seus livros posteriores ao conflito são de um humanismo fundamental, além de memória Levi produziu literatura, mas as lembranças infundáveis do período eram o material fundamental de sua obra, premiada e respeitada mundialmente. Até a sua morte, em 1987, Levi foi uma voz para compreensão do período e produzia artigos pungentes em jornais da Itália e do mundo, sempre que algum aspecto no autoritarismo ou do neonazismo afloravam.

Rudolf Hoss foi o oposto de Primo Levi, era um soldado com pouca formação intelectual e com muito carreirismo natural, que o fez atuar em Auschwitz, e outro campos, sem nenhum filtro moral, eram só ordens a serem cumpridas. Enquanto esteve preso produziu sua autobiografia *Eu comandante de Auschwitz*, tentando apresentar-se como vítima do destino, não convenceu, mostrou uma mente pequeno burguesa, preocupado com sucesso profissional e pessoal, nada mais.

Quando Martin Amis escreveu *Zona de interesse* ele teve, como confessado pelo mesmo, em perspectiva as memórias de Rudolf Hoss, que é um material único para isto, já que poucos líderes nazistas deixaram memórias confessionais. O livro foi adaptado para o cinema e dirigido por Jonathan Glazer, que obedecendo uma narrativa linear vai introduzindo elementos sutis até que entendamos onde estamos. Primo Levi já é mais contundente, desde as primeiras linhas de *É isto um homem?* infere sua análise acurada da inumanidade do ocorrido neste período. Unindo estes autores este artigo procurou fazer uma análise

de um fenômeno, o nazismo, que afeta muito e está presente em várias áreas das artes, fundamentalmente na literatura e no cinema.

Referências

Amis, M. (2014). *A zona de interesse*. Companhia das Letras.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. McGraw-Hill.

Brockmann, S. (2010). *A critical history of german film*. Camden House.

Fest, J. (2017). *Hitler*. Nova Fronteira. Volumes 1 e 2.

Gill, A. (2018). *The Journey back from hell. Memoirs of concentration camp survivors*. Sharpe Books.

Hoss, R. (2009). *Yo, comandante de Auschwitz*. Ediciones Arzalia.

Levi, P. (2001). *Última navidad de guerra*. Editora Michnik.

Levi, P. (2015). *Assim foi Auschwitz. Testemunhos 1945-1986*. Companhia das Letras.

Müller, M. (1998). *Anne Frank the biography*. Metropolitan Books.

Posner, G., & Ware, J. (2019). *Menguele. A história completa do Anjo da Morte de Auschwitz*. Cultrix.

Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado.

Riefenstahl, L. (1993). *A memoir*. St. Martin's Press.

ESTRATEGIAS DE ESTRENO DEL CINE ESPAÑOL EN SALAS DE CINE: ¿CUÁL ES EL MEJOR MES PARA ESTRENAR?

José Patricio Pérez-Rufl¹
María Isabel Pérez-Rufl²

El objeto de estudio de esta investigación es la estacionalidad de la taquilla del cine español entre los años 2014 y 2023. Se parte de la hipótesis de que la recaudación del cine de producción española en salas de cine en España puede seguir un patrón en función del mes de estreno de la película y que, en consecuencia, hay meses más adecuados que otros para lograr mejores resultados comerciales en salas. Esta cuestión quedaría ligada a la estrategia de comercialización en salas de la película y a su estrategia de distribución, como una variable más que se debe

-
1. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España. Profesor de la Universidad de Málaga, España.
patricioperez@uma.es
 2. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España. Investigadora independiente.
mrufi76@yahoo.es

considerar entre las muchas que condicionan la carrera comercial de filme. Se parte, por lo tanto, de la siguiente pregunta de investigación: ¿es posible identificar un patrón en la relación entre el mes del estreno y los resultados comerciales del cine español en salas?

Para abordar este asunto, se ha partido en primer lugar de una contextualización general de la industria del cine en España para posteriormente abordar el objeto de estudio y el objetivo principal propuesto. Debe señalarse, en primer lugar, que los tres grandes sectores en los que se divide la industria cinematográfica son: producción, distribución y exhibición (comercialización), siguiendo la estructura de la cadena de valor tradicional (Cuevas, 1999). Los nuevos modelos de distribución y comercialización a través de plataformas de vídeo bajo demanda o a través de cualquier otro medio de difusión alteran este modelo al llegar a ser prescindible la exhibición en salas o explorarse vías alternativas de comercialización, pero sigue siendo en gran medida un proceso lineal con múltiples ramificaciones.

Este trabajo también sigue la concepción del modelo de cadena de valor tradicional debido a que la principal fuente de toda investigación sobre economía cinematográfica en España remite necesariamente al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), que estructura la presentación de los datos sobre la industria del cine español en estos tres grandes sectores (producción, distribución y exhibición). Por otra parte, hasta el momento de redacción de esta investigación, es prácticamente imposible acceder a datos de consumo de las plataformas de vídeo bajo demanda en España (más allá de la información mediada o promocional de las propias plataformas), lo que en la práctica hace imposible el estudio de audiencias en aquellas. Este trabajo pone en

relación los tres sectores, ya que se relaciona la producción cinematográfica con las estrategias de distribución y la recaudación en salas de cine.

El estudio de las empresas que se integran en la industria cine español confirma la altísima concentración del éxito en muy pocas productoras, aquellas con mayor capacidad industrial y dependientes de las cadenas de televisión y las plataformas de streaming (Pérez-Rufi & Castro-Higueras, 2020). Puede destacarse también la concentración en el sector de la distribución cinematográfica (como intermediario entre las productoras y las salas de cine), que se conforma como un oligopólico de distribuidoras dependientes o al servicio de los grandes estudios estadounidenses (Pérez-Rufi & Castro-Higueras, 2020). En menor medida, podría identificarse una estructura oligopolística en el área de la exhibición (es decir, de las salas de cine): hay más variedad y menos concentración, pero también hay cadenas de salas importantes.

Con respecto a la recaudación en salas de cine en España, se suelen tomar como referencia dos valores: los 600 millones de euros para la recaudación de las películas de todas las nacionalidades en salas y los 100 millones de euros para la recaudación del cine español. Se concluye que ha sido un buen año para el cine en salas si la recaudación es superior a 600 millones y que ha sido un mal año si la recaudación no alcanza los 600 millones de euros. De igual forma, suele concluirse que ha sido un buen año para el cine español cuando la recaudación supera los 100 millones de euros y que ha sido malo si dicha recaudación no alcanza los 100 millones de euros. Es un valor referencial que suele tener en cuenta la prensa, sin que tenga ninguna significación adicional. Añadamos que durante los años de la pandemia de Covid-19 los valores de recaudación en salas se redujeron de una forma significativa, tanto

para el cine español como el cine internacional, por lo que estos valores referenciales fueron útiles en la identificación de la magnitud de la crisis.

En relación con la recaudación en salas de cine, un dato importante es la cuota de pantalla del cine español: es el porcentaje de recaudación del cine español sobre el total de la recaudación de todo el cine estrenados en salas de cine. La cuota de pantalla media del cine español suele estar entre el 15% y el 20%, con notables excepciones.

Tabla 1

Recaudación del cine en España y cuota de pantalla del cine español entre 2014 y 2023.

Año	Recaudación total (Millones de euros)	Recaudación cine español (Millones de euros)	Cuota de pantalla cine español
2014	518	132	25.4%
2015	575	112	19.4%
2016	601	109	18.1%
2017	597	101.5	17.1%
2018	585	102.5	17.5%
2019	624	93.6	15%
2020	170	42	25%
2021	245	40	16%
2022	360	80	22%
2023	485	78.5	16%

Nota. Elaborado a partir de ICAA (2024).

El sector de la producción cinematográfica en España se ha caracterizado históricamente por una serie de rasgos estructurales que limitan su competitividad y la hacen vulnerable a fluctuaciones tanto internas como externas (Pérez-Rufi & Gómez-Pérez, 2024). Estos rasgos

incluyen una importante polarización que diferencia entre grandes productoras y productoras modestas (Pérez-Rufí & Castro-Higueras, 2020), así como una marcada dependencia de las políticas audiovisuales aplicadas en España y Europa y del apoyo de las cadenas de televisión (Álvarez-Monzoncillo & López Villanueva, 2006; García-Santamaría & López-Villanueva, 2019). Paralelamente, el cine español arrastra un importante problema de identidad y de aceptación por parte de la audiencia de su mercado doméstico (García Fernández et al., 2014). Estas características “son de naturaleza estructural, ya que se repiten constantemente y definen todo el proceso de producción, y no son meramente coyunturales” (Pérez-Rufí & Gómez-Pérez, 2024).

Este trabajo parte del importante antecedente de Vila Oblitas y Rodríguez Tortosa (2019, p. 105), que analizan la estacionalidad del cine español en la taquilla de las salas españolas en comparación con el cine estadounidense, para concluir que “en España existe un fuerte patrón estacional, así como una tendencia constante de manera anual”, de tal modo que por lo general el estreno del cine español de éxito “suele ser durante los últimos y primeros meses del año”.

En un trabajo anterior, Vila Oblitas et al. (2012, pp. 181-182) sostenían que “estrenar películas españolas con previsiones de éxito en taquilla en los periodos en que acude menos público al cine puede resultar negativo para la recaudación aunque se pretenda evitar la competencia con los grandes estrenos norteamericanos”.

Objetivos y metodología

El principal objetivo de esta investigación es identificar los patrones estacionales de la taquilla del cine español entre los años 2014

y 2023. Así, se pretende determinar las épocas del año en las que se registran mayores ingresos en taquilla. El segundo objetivo es interpretar las posibles causas de estos patrones estacionales y evaluar cómo factores como las vacaciones, eventos cinematográficos y certámenes competitivos, estrenos importantes o la competencia con otros medios de entretenimiento influyen en dicha estacionalidad. Se propone como hipótesis que existe una estacionalidad marcada en la taquilla del cine español, con picos de ingresos durante los meses de verano y las vacaciones de Navidad.

En cuanto a la metodología usada para el logro de estos objetivos, se aplica una metodología mixta que desarrolla un análisis de los datos de taquilla para después interpretarlos desde una perspectiva cualitativa. Para ello, en primer lugar, se recopilan datos de ingresos de taquilla del cine español de los últimos diez años, obtenidos del ICAA. Ha de advertirse que no se ha considerado la totalidad de los datos de recaudación del cine español, sino que se ha tomado una muestra de los diez títulos más taquilleros de cada año entre 2014 y 2023, por lo que se tiene una muestra de la recaudación en taquilla de cien filmes estrenados en una horquilla de diez años. Todos los títulos incluidos en la muestra, por lo tanto, pueden considerarse referentes de éxito en su explotación comercial en salas. El total de la recaudación de estos cien filmes es de 659.737.856 €.

Incluso si se trata de un muestra de solo diez títulos españoles estrenados por cada año (y siendo en cada año el total de filmes españoles estrenados superior a los 200 títulos), se considera que dicha muestra es altamente representativa de los patrones comerciales del cine español, por cuanto los diez títulos más comerciales de cada año

concentran entre el 66% y el 77% de la recaudación anual de todo el cine español en salas de cine, en función de cada año, pero de forma coherente e incluso estructural (Pérez-Rufi & Castro-Higueras, 2020).

En primer lugar, a partir de los datos dispuestos por el ICAA de la muestra de títulos seleccionados se elabora una tabla en la que se ordena la muestra por mes de estreno, indicando la fecha de estreno y la recaudación de cada filme de la muestra y el total de la recaudación de los títulos de la muestra en cada mes. Considerando la recaudación total de la muestra, se averigua el porcentaje de recaudación por mes dentro del total, lo que nos permiten unos primeros resultados acerca de la temporalidad de la taquilla del cine español.

A continuación, en segundo lugar, se indica el número de películas incluido en la muestra por cada mes y se divide entre el total de la recaudación de los filmes de la muestra por mes: esto posibilita una segunda perspectiva en la que se considera no solo la recaudación total por mes, sino la recaudación media por título estrenado. En tercer lugar, se repasa la taquilla mes a mes tomando en consideración las diferentes variables que entran en juego a la hora de explicar o justificar los resultados comerciales logrados.

A partir de los resultados obtenidos se aplica una perspectiva cualitativa desde la que interpretar dichos resultados, explicarlos o matizarlos, de ser necesario. Con el fin de lograr el segundo objetivo, se interpretan las posibles razones de los patrones estacionales.

Resultados

Los resultados comerciales del cine español responden a una serie de variables donde la mayor influencia viene ejercida por las empresas

responsables de su producción, destacando los canales de televisión y las plataformas de vídeo bajo demanda en roles de productoras, así como las distribuidoras (Pérez-Rufi y Castro-Higueras, 2020). Es en dichos casos donde el filme cuenta con mayores presupuestos para su producción, se puede contratar a un personal artístico y técnico más atractivo para las audiencias, se cuenta con la complicidad de los medios de comunicación y el compromiso de las distribuidoras para promocionarlos y, en consecuencia, los resultados comerciales son superiores al resto y alcanzan los primeros puestos en los rankings de títulos con mayor recaudación de cada año (Álvarez-Monzoncillo & López Villanueva, 2006; Pérez-Rufi y Castro-Higueras, 2020).

En estos rankings la excepción la supone aquella película modesta en su producción y en su promoción que logra la atención del público tras su paso por festivales de cine o tras su palmarés en certámenes competitivos. Dentro de la muestra analizada, por ejemplo, *As bestas* (estrenada en noviembre de 2022) tuvo una segunda vida comercial tras su reconocimiento en la entrega de los premios Goya del año 2023.

En definitiva, y como este trabajo concluirá finalmente, la consideración de la fecha de estreno de la película como estrategia comercial supone una variable más, no definitiva, pero que podría llegar a tener cierta influencia.

Antes de la presentación de los resultados obtenidos debe advertirse que se ha tomado como referencia a la hora de clasificar la muestra de filmes el mes de estreno de cada uno de los largometrajes, pero no su periodo de explotación. En algunos casos la explotación comercial se ha prolongado durante varios meses y va mucho más allá del mes de estreno, pero ese dato no será objeto de nuestra atención.

El objeto de interés de este trabajo está ligado a la estrategia de estreno y selección del momento de estreno, pero no al periodo completo de comercialización en salas de cine.

Por otra parte, no se han tenido en cuenta las condiciones especiales que caracterizaron la actividad de las salas de cine durante los años de pandemia de Covid-19 y sus consecuencias a nivel comercial: se han tomado dentro de la muestra los diez títulos más taquilleros de cada año, con indiferencia de si entre 2020 y 2022 el volumen de negocio de las salas fue sustancialmente inferior.

En último lugar, ha de señalarse que el caso de un título concreto de gran éxito (*Ocho apellidos vascos*) es del todo excepcional e influye en la distribución de ingresos del mes de su estreno en conjunto (el mes de marzo), como se comenta más adelante.

Procedemos a presentar los resultados obtenidos tras el análisis de los datos. Se presenta, en primer lugar, la tabla de análisis (tabla 2) donde se indican los filmes más comerciales estrenados cada mes, su fecha de estreno y su recaudación.

Tabla 2

Recaudación de los filmes españoles más taquilleros entre 2014 y 2023, ordenada por meses

Mes y total ingresos	Título	Fecha de estreno	Ingresos
Enero 13.793.992 €	<i>Contratiempo</i>	06/01/2017	3.661.397 €
	<i>Malasaña 32</i>	17/01/2020	3.760.940 €
	<i>Adú</i>	31/01/2020	6.371.655 €

Febrero 29.911.644 €	<i>Es por tu bien</i>	24/02/2017	9.536.256 €
	<i>El cuaderno de Sara</i>	02/02/2018	5.197.167 €
	<i>Bajo el mismo techo</i>	01/02/2019	3.595.755 €
	<i>Perdiendo el Este</i>	15/02/2019	2.940.128 €
	<i>Hasta que la boda nos separe</i>	14/02/2020	2.726.373 €
	<i>Momias</i>	24/02/2023	5.915.965 €
Marzo 101.410.728 €	<i>Ocho apellidos vascos</i>	14/03/2014	55.098.554 €
	<i>Perdiendo el Norte</i>	06/03/2015	10.445.973 €
	<i>Cien años de perdón</i>	04/03/2016	6.676.116 €
	<i>Guardian invisible</i>	03/03/2017	3.603.891 €
	<i>El bar</i>	24/03/2017	2.879.787 €
	<i>Sin Rodeos</i>	02/03/2018	4.495.600 €
	<i>La tribu</i>	16/03/2018	6.146.641 €
	<i>Dolor y gloria</i>	22/03/2019	5.766.876 €
	<i>Mari(dos)</i>	10/03/2023	4.067.952 €
<i>El hotel de los lios. Garcia y Garcia 2</i>	24/03/2023	2.229.338 €	
Abril 47.953.831 €	<i>Carmina y amén</i>	30/04/2014	2.003.101 €
	<i>Kiki el amor se hace</i>	01/04/2016	6.195.929 €
	<i>Julieta</i>	08/04/2016	2.149.792 €
	<i>Campeones</i>	06/04/2018	19.092.222 €
	<i>Lo dejo cuando quiera</i>	12/04/2019	11.376.111 €
	<i>Alcarràs</i>	29/04/2022	2.332.801 €
	<i>Vaya vacaciones</i>	21/04/2023	4.803.875 €
Mayo 0€			
Junio 27.145.915 €	<i>Pancho el perro millonario</i>	06/06/2014	2.524.565 €
	<i>Perdona si te llamo amor</i>	19/06/2014	2.153.730 €
	<i>Ahora o nunca</i>	19/06/2015	7.406.974 €
	<i>Señor dame paciencia</i>	16/06/2017	6.636.689 €
	<i>Los Japón</i>	28/06/2019	2.768.443 €
	<i>Operación Camarón</i>	24/06/2021	3.522.415 €
	<i>Como Dios manda</i>	02/06/2023	2.133.099 €

Julio 56.683.145 €	<i>Zipi y Zape y la Isla del Capitán</i>	29/07/2016	2.462.329 €
	<i>El mejor verano de mi vida</i>	12/07/2018	7.935.774 €
	<i>Superagente Makey</i>	17/07/2020	1.828.232 €
	<i>Padre no hay más que uno 2: La llegada de la suegra</i>	29/07/2020	12.938.633 €
	<i>A todo tren. Destino Asturias</i>	08/07/2021	8.493.358 €
	<i>Padre no hay más que uno 3</i>	14/07/2022	15.606.842 €
	<i>Vacaciones de verano</i>	06/07/2023	7.417.977 €
Agosto 109.225.245 €	<i>El Niño</i>	28/08/2014	16.001.950 €
	<i>Atrapa la bandera</i>	28/08/2015	10.979.883 €
	<i>Cuerpo de elite</i>	26/08/2016	6.539.462 €
	<i>Tadeo Jones 2: El secreto del Rey Midas</i>	25/08/2017	17.917.439 €
	<i>Verónica</i>	25/08/2017	3.525.648 €
	<i>Los Futbolisimos</i>	24/08/2018	3.437.934 €
	<i>Yucatán</i>	31/08/2018	5.141.044 €
	<i>Padre no hay más que uno</i>	01/08/2019	14.241.285 €
	<i>Quien a hierro mata</i>	30/08/2019	2.525.989 €
	<i>La boda de Rosa</i>	21/08/2020	921.191 €
	<i>D'Artacan y los tres mosqueperros</i>	18/08/2021	1.181.161 €
	<i>García y García</i>	27/08/2021	1.025.363 €
	<i>Voy a pasármelo bien</i>	12/08/2022	2.096.725 €
	<i>Tadeo Jones 3. La tabla esmeralda</i>	26/08/2022	11.802.013 €
<i>Campeonex</i>	18/08/2023	11.888.158 €	
Septiembre 36.909.737 €	<i>La isla mínima</i>	26/09/2014	6.090.818 €
	<i>Anacleto: agente secreto</i>	04/09/2015	2.663.907 €
	<i>El desconocido</i>	25/09/2015	2.999.399 €
	<i>El hombre de las mil caras</i>	23/09/2016	2.597.062 €
	<i>Todos lo saben</i>	14/09/2018	3.137.938 €
	<i>Mientras dure la guerra</i>	27/09/2019	10.997.962 €
	<i>Eso que tú me das</i>	30/09/2020	1.414.176 €
	<i>Maixabel</i>	24/09/2021	2.828.416 €
	<i>La vida padre</i>	16/09/2022	2.058.519 €
<i>Modelo 77</i>	23/09/2022	2.121.540 €	

Octubre 88.478.425 €	<i>Torrente 5</i>	03/10/2014	10.749.310 €
	<i>Relatos Salvajes</i>	17/10/2014	4.329.738 €
	<i>Regresión</i>	02/10/2015	9.013.137 €
	<i>Mi gran noche</i>	23/10/2015	2.514.250 €
	<i>Truman</i>	30/10/2015	2.811.632 €
	<i>Un monstruo viene a verme</i>	07/10/2016	26.470.143 €
	<i>Toc toc</i>	06/10/2017	6.050.635 €
	<i>El secreto de Marrowbone</i>	27/10/2017	7.332.325 €
	<i>El silencio de la ciudad blanca</i>	25/10/2019	2.319.302 €
	<i>No matarás</i>	16/10/2020	863.983 €
	<i>Madres paralelas</i>	08/10/2021	2.627.717 €
	<i>El buen patrón</i>	15/10/2021	3.336.892 €
	<i>Los renglones torcidos de Dios</i>	06/10/2022	5.725.147 €
<i>El cuarto pasajero</i>	28/10/2022	4.334.214 €	
Noviembre 71.243.317 €	<i>Mortadelo y Filemón contra Jimmy el cachondo</i>	28/11/2014	4.416.212 €
	<i>Ocho apellidos catalanes</i>	20/11/2015	34.707.361 €
	<i>Superlópez</i>	23/11/2018	10.615.541 €
	<i>Si yo fuera rico</i>	15/11/2019	12.350.185 €
	<i>Way Down</i>	12/11/2021	5.628.247 €
	<i>As bestas</i>	11/11/2022	3.525.771 €
Diciembre 76.981.877	<i>Exodus: Dioses y Reyes</i>	05/12/2014	7.779.387 €
	<i>Palmeras en la nieve</i>	25/12/2015	16.160.634 €
	<i>Villaviciosa de al lado</i>	02/12/2016	8.138.723 €
	<i>Perfectos desconocidos</i>	01/12/2017	22.380.629 €
	<i>El verano que vivimos</i>	04/12/2020	1.042.969 €
	<i>La familia perfecta</i>	03/12/2021	1.309.944 €
	<i>Mamá o papa</i>	17/12/2021	1.814.261 €
	<i>A todo tren 2</i>	02/12/2022	4.747.528 €
	<i>Ocho apellidos marroquíes</i>	01/12/2023	9.791.499 €
	<i>La Navidad en sus manos</i>	01/12/2023	3.816.303 €

Nota. Elaborado a partir de ICAA (2024).

Una vez identificados los títulos más comerciales de cada año y el resultado de la suma por meses de los ingresos de las películas de cada mes, se procede a comentar su evolución por meses (gráfico 1) y su distribución porcentual por meses (gráfico 2). La suma de las recaudaciones del total de títulos en función del mes de su estreno revela que los estrenos del mes de agosto logran los mayores ingresos para el cine español, 109 millones de euros (un 16,56% del total de la muestra), dato que, como se comenta posteriormente, se explica en parte desde el alto número de títulos españoles de éxito estrenado en dicho mes.

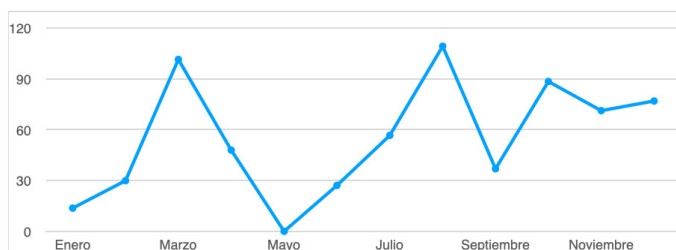
Le sigue por comercialidad el mes de marzo, con 101 millones de euros y el 15,37% de la recaudación total de la muestra. Este dato se explica desde un hecho del todo excepcional que altera los resultados obtenidos y que no resulta representativo del conjunto de la industria: en el mes de marzo de 2014 se estrenó la película *Ocho apellidos vascos*, que por sí sola superó los 55 millones de euros de recaudación, logró la cifra récord de recaudación de una película española y concentró casi la mitad de los ingresos del cine español del año 2014. Este dato altera el conjunto de los ingresos por mes. De no ser por *Ocho apellidos vascos* las recaudaciones en el mes de marzo habrían sido de alrededor de los 50 millones de euros y no habría sido el segundo mes con mayor recaudación de la muestra.

El tercer mes con mejores resultados comerciales fue el mes de octubre, con 88 millones de euros y un 13,41% del total de la muestra. Le siguen los meses de diciembre (76 millones de euros, 11,67% de la recaudación total), noviembre (71 millones de euros, 10,80% del total), julio (56 millones, 8,59% de los ingresos totales en la muestra), abril (casi 48 millones, un 7,27% de los ingresos de la muestra), septiembre

(casi 37 millones de euros, el 5,59% de la recaudación total), febrero (casi 30 millones, el 4,53% del total), junio (27 millones, el 4,11% de la muestra) y enero (13 millones, el 2,09% del total de la muestra). Ninguno de los diez filmes más comerciales españoles de cada año fue estrenado en el mes de mayo entre 2014 y 2023.

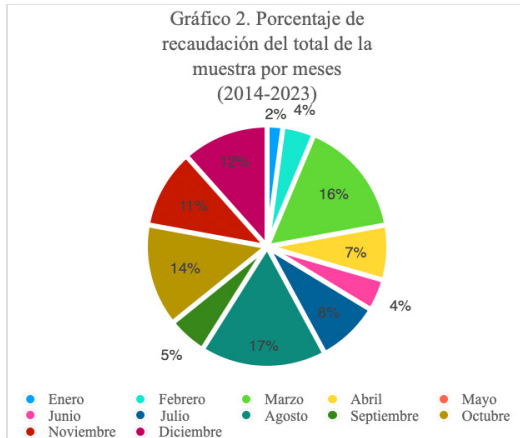
Gráfico 1

Concentración de las recaudaciones del cine español más comercial entre 2014 y 2023, en millones de euros



Nota. Elaborado a partir de ICAA (2024).

La visualización de los datos a través del gráfico 1 expresa de forma muy gráfica la estacionalidad de los estrenos más comerciales del cine español, con meses especialmente generosos en ingresos y otros más modestos. Sin embargo, la visualización del reparto porcentual de estos meses con respecto al conjunto de la recaudación de toda la muestra permite mostrar un reparto por meses menos desigual, aunque se mantiene el fuerte contraste entre unos meses y otros.



Nota. Elaborado a partir de ICAA (2024).

A través del gráfico 2 se expresan de forma muy evidente los buenos resultados comerciales de los filmes estrenados en meses como agosto, marzo, noviembre, octubre o diciembre, mientras que enero, febrero, junio los resultados son más mediocres. El mes de mayo parece un mes maldito a tenor de los resultados conseguidos.

En todo caso, las buenas recaudaciones de agosto, marzo o noviembre no consideran otra variable que pasamos a introducir a continuación: el número de películas estrenadas en cada mes dentro del total de la muestra, lo que puede explicar los mejores resultados del conjunto de cada mes.

La consideración de la media resultante de la división entre los resultados comerciales de cada mes por el número de películas estrenadas en dicho mes permite el logro de lo que podría entenderse como una referencia de la rentabilidad media de cada los títulos estrenados en ese mes (siempre dentro del conjunto de la muestra de los cien filmes

de 2014 a 2023). Esta media no es un dato real que se corresponda con la recaudación de ninguna película concreta y es posible que el contraste de las recaudaciones dentro de un mismo mes sea extremo, pero resulta una referencia útil a la hora de contrastar los buenos o los malos resultados comerciales de un mes.

Tabla 3

Recaudación de los filmes españoles más taquilleros entre 2014 y 2023, ordenada por meses

Mes	Total recaudación (€)	Porcentaje (%)	Número de películas	Rentabilidad Media por Película (€)
Agosto	109.225.245 €	16,56%	14	7.801.803 €
Marzo	101.410.728 €	15,37%	10	10.141.072 €
Octubre	88.478.425 €	13,41%	14	6.319.887 €
Diciembre	76.981.877 €	11,67%	10	7.698.187 €
Noviembre	71.243.317 €	10,80%	6	11.873.886 €
Julio	56.683.145 €	8,59%	7	8.097.592 €
Abril	47.953.831 €	7,27%	7	6.850.547 €
Septiembre	36.909.737 €	5,59%	10	3.690.973 €
Febrero	29.911.644 €	4,53%	6	4.985.274 €
Junio	27.145.915 €	4,11%	7	3.877.987 €
Enero	13.793.992 €	2,09%	3	4.597.997 €
Mayo	0 €	0,00	0	0

Nota. Elaborado a partir de ICAA (2024).

Pasamos al comentario mes a mes, pero esta vez lo haremos según el orden de mayor a menor rentabilidad por mes: noviembre, marzo, julio, agosto, diciembre, abril, octubre, febrero, enero, junio, septiembre y mayo.

El mes de noviembre resulta el más rentable en la relación entre recaudación total y número de títulos estrenados, 6, con una media de recaudación de 11.873.886 € por filme, pero no resulta un caso representativo de mes especialmente afortunado para la taquilla del cine español. La razón de esta alta rentabilidad se encuentra en la confluencia de pocos títulos pero con una altísima recaudación, como ocurre, por ejemplo, con *Ocho apellidos catalanes*, cuya taquilla superó los 34 millones de euros. Como mes previo a la temporada navideña, parece prestarse a buenos resultados en comedias producidas por Atresmedia Cine o Telecinco Cinema, pero poco más fuera de estos casos. También es el mes en que se estrenan películas poco comerciales en principio que después tienen una segunda vida comercial en el año siguiente en el caso de que resulten premiadas en los premios Goya, como ocurre con *As bestas*.

Como sucede con el mes de noviembre, el mes de marzo tampoco resulta representativo, por cuanto, como se ha apuntado antes, el estreno de *Ocho apellidos vascos*, con una recaudación de 55 millones de euros, explica la rentabilidad media de 10.141.072 € para los 10 filmes estrenados este mes. Se trata de uno de los meses con mayor número de películas españolas de éxito incluidas en la muestra, detrás de agosto y octubre, y junto con diciembre.

El mes de julio ofrece una rentabilidad media por filme de 8.097.592 €, siendo 7 el total de títulos incluidos en la muestra. Los datos de julio se explican por su coincidencia con uno de los dos meses de vacaciones por excelencia, junto con agosto, pero, especialmente por la programación en este mes de las comedias dirigidas o producidas por Santiago Segura. Estas películas se dirigen hacia un target familiar

o infantil y han sido invariablemente las más taquilleras de los últimos cinco años.

Más allá de los años de la muestra, *Padre no hay más que uno 4*, también de Santiago Segura, supone hasta el momento de redacción de este texto (finales de agosto de 2024) la película española más taquillera de lo que llevamos de 2024, con ingresos que superan los 12 millones de recaudación y con casi dos millones de espectadores en su primer mes de explotación en salas de cine. A falta de un cuatrimestre para concluir el año 2024, no caben dudas de que este filme (estrenado el 17 de julio de 2024) será uno de los títulos españoles con mayor recaudación del año 2024.

El mes de agosto fue el más taquillero de todos con 109 millones de euros, concentrando el 16,56% de toda la recaudación de la muestra considerada. Además, en agosto se estrenan 14 de los títulos de la muestra, lo que supone el mayor número de estrenos que logran alcanzar alguna de las diez primeras posiciones en los rankings anuales, junto con el mes de octubre, también con 14 filmes. La recaudación media por filme (6.319.887 €) es algo inferior a las de otros meses, pero el solo hecho de concentrar 14 de los cien filmes de la muestra es todo un logro.

Aunque se trata de un mes de vacaciones con buenos resultados en taquilla y relativa competencia del cine internacional más comercial (es decir, de estrenos ligados a algunas de las marcas de Disney), el alto número de estrenos españoles en el mes de agosto puede crear una importante competencia entre títulos de género similar (comedias, animación y películas infantiles) que puede jugar en contra de la carrera comercial de un título que responda a características similares.

El mes de diciembre juega con la ventaja de su coincidencia con la temporada navideña. Sin embargo, la rivalidad del cine de Hollywood (de nuevo con Disney a la cabeza) hace de diciembre un mes complicado para el cine español y solo parece una fecha de estreno recomendada para marcas y sagas con un interés de la audiencia prácticamente asegurado: es el mes de estreno para la secuela de éxito *Ocho apellidos marroquí*s, películas participadas o dirigidas por Santiago Segura, comedias producidas por Telecinco Cinema (*Perfectos desconocidos*) o Atresmedia Cine (*Villaviciosa de al lado*) que también podrían haber sido estrenadas en verano o superproducciones del cine español (*Exodus: Dioses y Reyes*, *Palmeras en la nieve*). En definitiva, se trata de un mes muy arriesgado para el estreno de un filme español que no cuenta con cierta garantía de éxito a partir de las marcas con las que se asocia.

En el mes de abril, con una rentabilidad media por película algo inferior a los anteriores meses (6.850.547 €), se estrenaron películas con un perfil menos comercial y más ligadas a personal creativo de prestigio. Sin embargo, esta escasez de títulos españoles con mayor ambición comercial puede explicar el éxito de la estrategia de estreno de películas como *Lo dejo cuando quiera* o *Campeones*, comedias sin competencia del mismo género dentro de la muestra tomada.

Los resultados comerciales de los estrenos del mes de octubre nos llevan a conclusiones similares a las del mes de agosto, aunque no se trata de un mes de vacaciones. El número de películas incluidas en la muestra estrenadas en el mes de octubre es de 14, lo que significa que en conjunto es un mes de éxito para el cine español, pero no para los títulos más comerciales de cada año. La competencia dentro del cine español es muy amplia, pero el abanico de géneros es muy diverso

en estos 14 filmes. La rentabilidad media es inferior a la del mes de agosto (6.319.887 €), pero los resultados son aceptables para la película española que pretende tener éxito comercial sin integrarse en una marca de éxito garantizado (caso de los filmes de éxito estrenados en julio o en diciembre).

Los meses de enero y de febrero, tras la temporada navideña, ven caer el número de películas de éxito incluidas en la muestra (9 filmes entre los dos meses) y la rentabilidad media baja hasta los 4.985.274 € (febrero) o los 4.597.997 € (enero). Se suman a las recaudaciones medias más mediocres los meses de junio (3.877.987 €) y septiembre (3.690.973 €), incluso si la muestra incluye 7 títulos de éxito en junio y 10 en septiembre. Podríamos interpretar estos cuatro meses como “meses bisagra” entre temporadas más comerciales. Aunque no hemos considerado la competencia del cine internacional, en los primeros meses del año la competencia es dura por parte de aquellos filmes de prestigio destinados a competir en eventos como los Oscar. De igual forma, el inicio y el final del verano también es el momento para el estreno de algunas de las apuestas más comerciales de Hollywood.

Concluimos la presentación de los resultados de este trabajo con una mención al mes de mayo: ninguna de las películas españolas de más éxito comercializadas entre los años 2014 y 2023 ha sido estrenada en el mes de mayo. El titular en este caso es claro: mayo es un mes “maldito” para el cine español.

Conclusiones

Este trabajo ha analizado cómo la estacionalidad afecta a la taquilla del cine español, condicionada de forma contundente por la

estructura de la propia industria (Pérez-Rufi & Castro-Higueras, 2020). La fecha de estreno del filme supone una variable más que hay que considerar en la estrategia de distribución y comercialización, pero con una influencia real limitada. Como se ha apuntado, la relación de la obra con las empresas productoras o con la distribuidora, así como la estrategia promocional y la participación en los títulos de personal creativo y técnico atractivo para la audiencia, explican el éxito de un filme antes que el momento de su estreno en salas de cine.

Los datos confirman la hipótesis de que existe una estacionalidad marcada en la taquilla del cine español, con picos de ingresos durante los meses de verano (julio y agosto) y las vacaciones navideñas (diciembre). Sin embargo, estos resultados obedecen a las particulares que rodean cada uno de los títulos incluidos en la muestra. Se identifican, como se ha confirmado, picos de ingresos en taquilla durante los meses de verano y Navidad, coincidiendo con las vacaciones escolares y festivas. Esto se debe a que las grandes producciones se concentran en estos períodos de alta demanda, mientras que las producciones independientes tienden a estrenarse en épocas con menos competencia. Puede concluirse, por lo tanto, que los títulos españoles pertenecientes a franquicias o marcas de éxito aseguran su éxito comercial en salas de cine cuando su estreno se programa en los meses de verano o en diciembre.

Aunque los meses de noviembre y marzo recogen una alta rentabilidad por filme español, estos datos se explican a partir del éxito de dos películas de la marca *Ocho apellidos...* Por otra parte, los meses de agosto, julio y diciembre ofrecen también muy buenos resultados, al punto de que 31 filmes de la muestra de títulos de éxito se estrenan en estas fechas. Son meses que, como se ha apuntado, coinciden con

las vacaciones de verano o de Navidad, aunque, como se ha apuntado, estos títulos prácticamente parten con garantía de éxito.

Por otra parte, la alta concentración de estrenos españoles de éxito en ciertos meses puede crear un efecto de “canibalización”, debido a que son muchas las películas que compiten por la misma audiencia, especialmente en géneros similares. Esto es evidente en agosto, donde a pesar de ser el mes más taquillero, la rentabilidad media por película es inferior en comparación con otros meses como noviembre.

Las conclusiones de esta investigación relativizan la importancia de las estrategias de calendario para maximizar la rentabilidad de las películas españolas en salas de cine y subrayan la complejidad de la industria cinematográfica en cuanto a planificación y éxito comercial. Sobre las aplicaciones prácticas de los resultados obtenidos, cabe apuntar que la estacionalidad puede verse influenciada por la competencia directa que suponen las películas de Hollywood, muy especialmente de Disney y de todas sus marcas.

Las limitaciones que encuentra este trabajo nacen del acceso a la propia información económica relacionada con las producciones analizadas, por cuanto solo tenemos disponible la información ofrecida por el ICAA. En cuanto a futuros planteamientos de esta investigación, podría ampliarse el período de estudio para abarcar más años y obtener una perspectiva más amplia de las tendencias estacionales. También sería útil investigar el impacto de nuevas plataformas de distribución, como los servicios de streaming, en la estacionalidad de la taquilla. Sin embargo, como ya se apuntó, la investigación de audiencias en plataformas de vídeo bajo demanda se imposibilita -al menos hasta el momento- debido a la opacidad de aquellas plataformas.

Referencias

- Álvarez Monzoncillo, J. M., & López Villanueva, J. (2006). *La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales*. Fundación Alternativas. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2115973>
- Cuevas, A. (1999). *Economía cinematográfica: la producción y el comercio de películas*. Imaginógrafo.
- García Fernández, E. M., Reyes Moreno, M., & Clemente Mediavilla, J. (2014). Público y cine en España: Problemas de identidad y marca para un cine propio. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(2), 695–718. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47029
- García-Santamaría, J. V., & López Villanueva, J. (2019). Relaciones cine-televisión. Las televisiones en la producción de cine español. En C. F. Heredero (Ed.), *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión. 2015-2018* (pp. 219–256). Festival de Cine de Málaga e Iniciativas Audiovisuales. <https://bit.ly/3LNPIXs>
- ICAA, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (2024). Taquilla y espectadores. *ICAA*. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/datos/taquilla-espectadores.html>
- Pérez-Rufi, J. P., & Castro-Higueras, A. (2020). Producción de cine en España: el éxito condicionado por las empresas participantes. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 11(1), 169–178. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2020.11.1.3>
- Pérez-Rufi, J. P., & Gómez-Pérez, F. J. (2024). Análisis del sector de la producción de cine en España. En D. Caldevilla Domínguez (Ed.),

Contenidos audiovisuales para un mundo de pantallas multivalentes (pp. 383–394). Peter Lang.

Vila Oblitas, J. R., Guzmán Parra, V. F., & Quintana García, C. (2012). Análisis de la estacionalidad en el sector cinematográfico: Estudio comparativo entre la industria extranjera y la española. *Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa*, 18(2), 177–182. [https://doi.org/10.1016/S1135-2523\(12\)70008-4](https://doi.org/10.1016/S1135-2523(12)70008-4)

Vila Oblitas, J. R., & Rodríguez Tortosa, P. (2019). Estacionalidad en la industria cinematográfica española. *Revista Perspectiva Empresarial*, 6(2), 87–108. <https://doi.org/10.16967/23898186.604>

DEVIR-DERIVA NAS IMAGENS EM FLUXO: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA E RIZOMÁTICA DO FILME *BOM TRABALHO*, DE CLAIRE DENIS

Jamer Guterres de Mello¹
Yasmin Brigato de Angelis²

O cinema de fluxo é um *modo* de fazer cinema em constante construção e desenvolvimento teórico que prioriza a sensorialidade, ou seja, a captação de sensações por meio de sons e imagens, criando suas próprias regras de temporalidade e sentido, num ritmo que pode ser volátil, mutável. Porém, o que instiga ao refletir sobre as imagens em fluxo é pensar nas teorias do devir e da deriva como grandes fatores *epistemológicos* das sensações, que conectam as reflexões e

-
1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), São Paulo, Brasil.
jamermello@gmail.com
 2. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), São Paulo, Brasil.
yasmin_brigato@hotmail.com

conhecimentos entre o sujeito (espectador) e o objeto (audiovisual) e se dedicam a defini-los por meio das percepções de uma *deriva dos afetos*.

Sendo assim, propomos apresentar e discutir uma metodologia de análise para filmes que dialogam com a estética de fluxo a partir de dois conceitos, a saber: devir (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 2012) e deriva (Francesco Careri, 2003; Guy Debord, 2003). Em um primeiro momento, vamos apresentar discussões acerca da estética de fluxo, desde as primeiras considerações até a forma que esse cinema foi se apresentando subsequentemente. Os debates são evidenciados pelos críticos franceses Stéphane Bouquet (2002) e Jean-Marc Lalanne (2002).

Bouquet, com seu olhar sensível e atento às nuances emocionais e temporais, explora como a narrativa tradicional é dissolvida em favor de uma experiência mais sensorial e fragmentada. Já Lalanne contribui ao refletir sobre a maneira como o cinema de fluxo subverte convenções clássicas, priorizando a duração e a intensidade sobre a lógica linear, ampliando, assim, as possibilidades de leitura e interpretação.

Além disso, contamos com as considerações de Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2013), oferecendo uma abordagem estética e histórica da *mise en scène*, discutindo o desenvolvimento e a problematização dessa ideia. A *mise en scène* se faz importante, uma vez que foi a força motriz para diferenciação estética entre o clássico e o moderno. Contudo, ressaltamos que não vamos adentrar no conceito de *mise en scène* neste trabalho, mas sim, nos apoiarmos no que culminou as noções do cinema de fluxo e nas contribuições para a ascensão de tal estética, bem como os tipos de experiências que ela propõe. Em um segundo momento, vamos teorizar os conceitos de devir, deriva e rizoma. Esse aporte teórico é a base que estrutura a metodologia, para que as análises consigam alcançar

o entendimento de *sensorialismo* nas imagens. Vamos observar como os conceitos devir-deriva-rizoma se complementam, se opondo às formas tradicionais de pensamento.

A teoria da deriva nos ajuda a refletir sobre como os afetos são atravessados por experiências que escapam do nosso controle, se apresentando como uma prática que está ligada com a questão psicogeográfica, que seria um mapeamento afetivo entre os corpos, os espaços e as sensações. Enquanto o devir lida com as mudanças constantes dos seres e das coisas, o rizoma trata da maneira como essas transformações ocorrem dentro de uma rede complexa e aberta de relações. O devir pode ser entendido como o movimento, a dinâmica de transformação que ocorre dentro da estrutura rizomática. Tornar-se outro num processo infinito que se organiza em múltiplas direções, sem rumo, liberto de regras.

Para tanto, utilizaremos o filme *Bom Trabalho* (1999), de Claire Denis, que será analisado a partir de aspectos narrativos e estéticos, onde podemos desenvolver a metodologia proposta. Trata-se de uma perspectiva interdisciplinar que visa compreender a transformação das imagens cinematográficas e como elas interagem com as noções de tempo, espaço e subjetividade.

Somos afetados por uma estética do som e das imagens. Denis valoriza a expressão emocional não-verbal, utilizando a linguagem corporal para transmitir sentimentos e conflitos internos. Muitas vezes, as emoções dos personagens são comunicadas através de gestos e olhares, em vez de diálogos explícitos.

A Estética do Fluxo e suas Perspectivas

No texto *Plano contra fluxo* (*Plan contre flux*), publicado na *Cahiers du Cinéma* nº 566 em 2002, Stéphane Bouquet propõe o início de um debate que vai ao encontro do que se convencionou chamar cinema de fluxo. O tema também foi explorado por Jean-Marc Lalanne em *O que pode o plano?* (*C'est quoi ce plan?*), publicado em 2002 na *Cahiers du Cinéma* nº 569 e, alguns anos depois, Luiz Carlos de Oliveira Jr., em *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013). Bouquet contrapõe duas estéticas cinematográficas: a do *plano*, ligada a uma visão clássica da imagem, e a do *fluxo*, associada a uma tendência mais contemporânea.

Bouquet (2002) argumenta que o cinema *moderno* explora uma nova lógica de tempo e espaço. Essa lógica está distante do cinema clássico, que estrutura suas narrativas e imagens com base em cortes nítidos, sequências claras e delimitações precisas entre começo, meio e fim. O cinema de fluxo, por outro lado, busca dissolver essas fronteiras, permitindo que o tempo flua de maneira contínua e menos estruturada, refletindo uma experiência mais livre e intuitiva do mundo.

Na análise de Bouquet, o cinema contemporâneo parece fascinado por um movimento constante, por uma fluidez na forma de filmar e na maneira como as histórias são narradas. Ele ressalta que o fluxo não é apenas um movimento físico das personagens ou da câmera, mas uma transição mais intensa na forma de ver e representar o tempo e o espaço. Essa fluidez desafia a concepção tradicional da montagem, que organizava o filme em cortes que construíam um sentido linear.

Um certo tipo de cinema contemporâneo soube, sem dúvida, encontrar uma forma de confundir, perturbar e misturar as coisas. Poderíamos chamar-lhe de fluxo – na medida em que é um princípio de deslocamento permanente e infinito – e contrastá-lo com o plano, uma sequência ordenada de composições ordenadas (ou habilmente desordenadas). [...] Por outro lado, quando Ferrara deixa a câmera parada e gravando em alguns dos seus últimos filmes, é para dizer: as coisas estão lá, por que manipulá-las? Em última análise, a estética contemporânea do fluxo implica o desaparecimento do cineasta, que já não é necessário porque já não há nada para construir. Aconteça o que acontecer, o real tem lugar, e é sempre interessante na medida em que é real. [...] Porque, no fim de contas, uma obra de puro fluxo só produz um espetador fechado num solipsismo narcísico. Qualquer realidade é possivelmente um filme. (Bouquet, 2002, pp. 46-47, grifo do autor)

O autor ainda comenta sobre *Loft Story* (a primeira adaptação francesa da franquia *Big Brother*), que seria “uma típica representação dos princípios do fluxo, onde não haveria nada para ver a não ser a pura passagem de imagens” (2002, pp. 46-47). Alguns ainda poderiam dizer que *Loft Story* não produz pensamento ou sentido por não conter um discurso. Bouquet discorda e relata que o reality “pertence a um regime de imagens que proclama a abolição do discurso em favor de uma realidade que é interessante porque é desorganizada, não discursiva” (2002, pp. 46-47).

Uma ênfase importante no texto é o embate entre plano e fluxo. O *plano*, segundo Bouquet, remete a uma concepção mais controlada e rígida do cinema, onde há estrutura nítida, lógica narrativa e espaço delimitado. O *fluxo*, por outro lado, é mais orgânico e desestabiliza essa organização, criando uma experiência estética em que as imagens

e os sons seguem um percurso mais solto, menos preso às amarras da causalidade tradicional.

Lalanne (2002), por sua vez, em texto publicado na *Cahiers*, retoma as considerações de Bouquet e aprofunda as discussões do fluxo trazendo um olhar voltado para filmes que já estavam (há algum tempo) apresentando essa estética. “Não há mais enquadramento para os Dardenne, apenas um traçado, uma concepção da mise-en-scène como sismografia, puro registro de um movimento de corpo” (pp. 26-27). O autor apresenta uma análise mais técnica sobre como alguns cineastas como Jia Zhangke e os irmãos Dardenne trabalhavam com o ritmo do fluxo por meio de enquadramentos, decupagens, *raccords* e da montagem.

Stéphane Bouquet anunciava alguns meses atrás (*Cahiers* n. 566): o horizonte estético do cinema contemporâneo tomaria a forma de um fluxo. Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. [...] Tocamos aqui numa das propriedades preciosas da montagem, a arte da dissonância. Um plano pode contrariar um outro, sepultá-lo, torcê-lo. A invenção pode ainda passar, de forma mais boba, mais na forma de agenciá-los do que de confundi-lo.s (Lalanne, 2002, pp. 26-27)

Ou seja, no final dos anos 1990 acontecia essa categorização entre cinema de narrativas lineares e cinema de fluxo. Podemos notar que os cineastas que apresentavam essa estética buscavam uma abstração por meio das imagens (dos planos sobrepostos por outros planos), marcada por uma não correspondência do tempo, onde a aleatoriedade emoldura a proposta do filme, ao mesmo tempo que os sons articulam

esse universo movente, rítmico. Dessa forma, o sensorial envolve-se em conjunto, a recepção deixa de ser só a de compreensão e implica na experiência como um todo.

Oliveira Jr. (2013) argumenta que o cinema de fluxo adota uma estética que privilegia o movimento (des)contínuo. São escolhas que se preocupam com a criação de atmosferas que envolvem o espectador em um estado de imersão, promovendo uma experiência cinematográfica que se aproxima de uma espécie de devir-deriva visual, um impulso para o despertar de novos olhares sobre o sensível.

O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente. Contrariamente ao maneirismo, esse cinema não exige do espectador nenhum conhecimento prévio, nenhuma consciência sobre a história das formas cinematográficas. Na estética do fluxo, o olhar é convidado a se perder na exploração da matéria sensorial de um mundo concebido como deslocamento e passagem constantes, mutação e desordem. Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da “pureza” da experiência da duração, da luz e do movimento. (Oliveira Jr., 2013, p. 141)

Dessa maneira, a arte se apresenta como aliada no cinema de fluxo, devido aos cenários experimentais que ela carrega consigo, trazendo uma nova função ao cinema, a de extrapolar os limites da tela e adentrar na capacidade do não dito e não visível que o espectador é capaz de fabular quando é atravessado pela experiência que o filme pode apresentar. Assim, o filme acaba estimulando o próprio sentido da existência e do cosmo, por vezes retirando a carga analítica do diretor

e roteirista para trazer a compreensão e o questionamento por meio das imagens e das configurações estabelecidas nesse modo de fazer cinema. Impulsionar o espectador a criar uma narrativa (particular) ao que está sendo representado.

Essa estética que navega por um olhar mais artístico, nos afeta por meio da intensificação da experiência que ela proporciona. Ela pode ser ora potente, no sentido que atravessa nossas percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos. Ora sutil, como uma silenciosa manifestação de pertencimento a um espaço, que mesmo não sendo palpável permite *teletransportar* nosso corpo para um lugar habitável, onde o tempo, o espaço, o cenário, a narrativa e as pessoas, tornam-se um conjunto e não mais se subdividem em categorias.

Podemos relatar, por conseguinte, que os cineastas contemporâneos que mergulham na estética de fluxo, abraçam a ideia de elevar as sensações para além das narrativas e estéticas que compõem o cinema. Há certa emergência em conduzir a percepção do espectador para além das palavras, em um caminho que vai produzir sentido na medida em que reflete as inúmeras sensações que o corpo é capaz de experimentar. Ou melhor, como ressalta Oliveira Jr, em “estados pouco evidentes do corpo e da consciência”, submergindo o espectador num “banho de sensações novas” (2013, p. 165).

Dessa forma, notamos que a estética de fluxo carrega certa abordagem cinematográfica capaz de abrir um espaço onde o observar e o habitar tornam-se de maneira muito sutil, um atravessamento dos afetos.

Se o sutil é um intermundo que se nutre de paradoxos, o afeto reintegra nele feridas cortantes: antes/depois, dentro/fora, essencial/acidental”. Um cinema que faz o espectador

imersão nas imagens: o olhar, antes em atitude de confronto, agora está envolvido, numa situação em que lhe é impossível apreender o contorno da experiência contida no filme. Temos acesso à intensidade da experiência, mas não a seu significado. Assim como as personagens, somos ultrapassados pelos eventos; o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens. (Oliveira Jr., 2013, p.183)

Tal percepção e radicalidade estética em torno do cinema de fluxo, nos atravessa por meio dos afetos que nos preenche, trabalhando o sentimento, o hábito de olhar e o corpo no mesmo plano. Ou seja, exemplifica como o espectador apreende sua subjetividade na interação entre o filme e o momento da experiência, relacionando o mundo exterior e interior ao elemento imagético.

Em relação ao afeto enquanto conceito, é possível ressaltar a contribuição de Deleuze em seus livros *Cinema: a imagem movimento* (1983) e *Cinema: a imagem tempo* (1990).

O que faz a unidade do afeto a cada instante é a conjunção virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição. O brilhante, o terror, o cortante, o enternecimento são qualidades e potências muito diferentes, que ora se reúnem, ora se separam. Uma é uma potência ou qualidade “de” sensação, a outra de sentimento, a outra de ação, a outra, enfim, de estado. (Deleuze, 1983, pp. 123-124)

A ideia de afeto nesse contexto desempenha o movimento de atravessamento do corpo para novas percepções. O autor o caracteriza como estímulos sensoriais-motores. Após apresentar essa ideia, Deleuze debate sobre o universo cinematográfico como forma de pensamento para

além da imagem visível e sonora, produzindo sentido nas experimentações de múltiplas formas do tempo no cinema, onde dá continuidade ao pensamento em *Cinema: a imagem-tempo*. É neste segundo livro que o autor trabalhará melhor a questão dos atravessamentos enquanto possibilidade de construir novas relações com o mundo e transformar o próprio conhecimento.

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. (Deleuze, 2005, p. 32)

A significação dos vazios que Deleuze se apoia são as brechas que precisamos permitir para que nossa subjetividade entre em ação, e de forma significativa está ligada intrinsecamente com a própria potência da criação, que durante muito tempo foi esvaziada em recortes que preenchem a tela, mas não atravessam o corpo.

Precisamos nos permitir e nos entregar ao processo, mesmo que durante o caminho ele seja perdido para poder ser reencontrado, ou seja, as pausas e vazios representadas no cinema abrem ao espectador o caminho para perder-se e (re)encontrar-se, permitindo a ressignificação do contexto filmico. Isso torna-se possível mediante à representação da linguagem cinematográfica que está em evidência na estética de fluxo.

Notamos que as contribuições de Deleuze para o cinema foram assertivas quando observamos suas influências nas produções de diversos pesquisadores, seja em especificidades da escrita, questionando

possibilidades e experimentações diante de análises, seja na (re)produção de sentidos e discussões em torno de um olhar desviesado. Pensar o cinema por meio dessa perspectiva ressalta a importância de como há potência no audiovisual. Quando vislumbramos a relação entre corpo (espectador) e espaço (imagético), presenciamos o desenho que as sensações podem motivar e provocar por meio das experiências.

Carregamos conosco nossa vivência e visão de mundo. Ao experienciarmos a estética do fluxo, também construímos pontes e ligações por meio de fragmentos e peculiaridades que estão sendo apresentadas, fazendo uma imersão como um errante à deriva, habitando esse espaço criado por imagens ao mesmo tempo em que somos afetados pelas causalidades e intensidades sensoriais da experiência cinematográfica. *Tornar-se* ritmo. *Devir-fluxo*.

Devir-Deriva-Rizoma

Para esse momento, é importante teorizarmos cada conceito para, posteriormente, podermos compreendê-los em conjunto e apresentarmos sua potência para a análise do filme *Bom Trabalho*. Com esse propósito, vamos apresentar o conceito de rizoma e de que forma ele se relaciona aos principais conceitos que vamos aplicar na análise: devir-deriva.

O conceito de rizoma, trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1* (2011), foi elaborado como uma alternativa ao modelo tradicional do pensamento estruturalista, por vezes associado à uma árvore ou ao sistema arbóreo, onde o conhecimento flui de uma única raiz para diversos ramos. Ao contrário, o rizoma é uma metáfora inspirada em plantas cujas raízes

crecem de maneira horizontal e não seguem uma estrutura centralizada, permitindo uma multiplicidade de conexões.

O rizoma pode ser um modelo não linear de organização da experiência. Diferente da árvore, que possui um tronco central e ramificações hierárquicas, o rizoma é caracterizado pela ausência de um ponto central ou origem fixa. “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (2011, p. 14).

Ele pode ser descrito como uma rede infinita de pontos ou nós que se conectam em todas as direções. Não há uma raiz única de onde tudo se origina, mas múltiplos pontos de entrada e de saída. Isso sugere que o rizoma pode ser constantemente modificado, ramificado e reestruturado, o que o torna uma metáfora potente para pensar processos de pensamento e linguagem, de modo fluido.

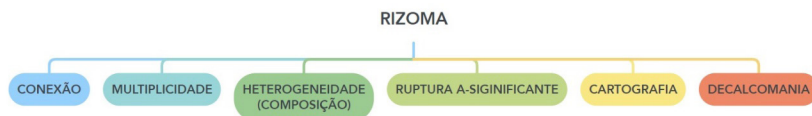
Por ser composto por linhas que se cruzam e se entrelaçam, abre espaço para a criação de uma topologia conectiva. Essas linhas, que os autores chamam de *linhas de fuga*, são forças que possibilitam a criação de novas relações, tornando o rizoma um sistema em contínua transformação. Tais linhas se cruzam a todo momento (interagindo entre si) em determinada superfície (platô), e desses cruzamentos surgem outros modos e tipos de pensamento que nunca cessam de possibilidades. Retiramos a dicotomia (um ou outro) e aderimos o termo *e... e... e*.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (2011, p. 36)

Para complementar, os autores explicam a importância de algumas características (ou princípios) essenciais para a compreensão do rizoma, a saber:

Figura 1

Mapa mental de uma linha de rizoma: as interações entre os princípios essenciais para compreender o conceito



Elaborado pelos autores.

Cada característica implica em um processo de construção de um rizoma. Por exemplo, os dois primeiros elencam as **conexões e composições (heterogeneidade)**, onde qualquer ponto se conecta a outro, onde não se tem começo, nem fim, mas todos se interligam em determinada superfície, e também em diferente estado de coisas. Em seguida, a **multiplicidade**, que espalha a diferença e retira o estado dicotômico do pensamento para um status movente que pode aumentar ou diminuir de acordo com a grandeza que cruzar. O quarto, como **ruptura a-significante**, abre a possibilidade para que essas linhas possam se romper e se juntar uma com as outras, sem regras, num vai-e-vem de atravessamentos. E os dois últimos, trabalham a **cartografia** como forma de mapeamento de imprevisibilidades (o mapa não como **decalque**) justificando a experimentação do processo de produção de desenhar (produzir) ao mesmo tempo em que se experiencia. O rizoma,

portanto, não tem princípio ou fim. Ele é sempre no meio, num processo interminável de constituição.

Deleuze & Guattari (2012) também apresentam o conceito de devir como uma forma de pensar a transformação contínua e múltipla dos seres e das coisas. O devir se refere a um processo constante de mudança e transformação. “Uma linha de devir não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino” (2012, p. 80).

O devir cria novos territórios por meio dos afetos que nos atravessam, dessa forma podemos pensar também no princípio da multiplicidade, na arte dos encontros e também daquilo que nos escapa, ou seja, aquilo que está sempre em processo de reinventar-se e transitar no *entre*. Assim, todo devir também é um rizoma.

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (2012, pp. 15-16)

Dessa forma, o conceito opera na diferença e não na semelhança, fazendo vizinhança com aquilo que é análogo, para criar por meio da singularidade, um corpo como processo de experimentação e novidade. Quando devimos, não alteramos nossa natureza do ser. Não deixamos de ser para nos tornarmos um outro.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se

fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (2012, pp. 14-15)

Mas como explicar ou até mesmo exemplificar o primeiro conceito que eles apresentam como *devir-animal*? Podemos pensar numa identificação sem sujeito, ou numa simbiose possível em diferentes níveis de estados e coisas; e também pensar num bando que carrega uma multiplicidade, ou algo anômalo que transita nas bordas. Uma das histórias mais conhecidas de Kafka, é a metamorfose de Samsa em uma espécie de barata (devir-animal real). A literatura permitiu que o autor pudesse descrever e sentir para transmitir para o leitor o mais íntimo de um inseto, agora ao contrário de sua pequenez, em uma escala quase maior que a humana, reiterando a sua anomalia. O devir acontece na possibilidade de ser atravessado por algo inesperado, essa afecção retira/arranca a identificação do sujeito e o leva para a diferença.

O conceito surgiu pela primeira vez no livro *Kafka: por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari (1975). Mas, os autores retomam o pensamento e trabalham profundamente estabelecendo relações com diversos outros devires e sua comunhão com as experiências. Quando o devir também é trabalhado com as questões do corpo (em lembranças de um espinosista), entende-se que algo não se transforma ou se assimila a algo-outro ou alguém, mas na dupla captura e no modo de sentir, de aproximação e distanciamento na medida que os envolve ou atravessa (seus *afectos*).

A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. As relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. **Os afectos são devires.** Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se *latitude* de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. (2012, p. 36)

Por fim, não conseguiríamos discutir todos os exemplos que os autores buscaram elucidar no texto, mas podemos apresentar duas principais e importantes características que são marcadas por este longo estudo: “**os afectos são devires**” e “**todo devir é um rizoma**”. Ou seja, ambos os conceitos deslizam sobre platôs (paisagens, mapas, planos, desenhos) estabelecendo relações de vizinhança, simbioses, conexões, constituindo agenciamentos coletivos.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (2012, p. 55)

Destacar esses conceitos como pontos chave e trazê-los para o universo do audiovisual, também é fazer rizoma, é conjurar novas possibilidades e assim ser capaz de abrir o pensamento para novos cenários, ou melhor, para devires-outros, e até o qual iremos utilizar nessa análise como o devir-deriva.

O conceito de deriva é central na teoria de Guy Debord (2003) e também nas explorações urbanas de Careri (2003). Debord concebe a deriva como uma prática de navegação urbana onde os participantes se deixam levar pelas ambiências das cidades, rompendo com os percursos pré-determinados do cotidiano. Como uma forma de resistir à monotonia e alienação impostas pela urbanização moderna. Careri expande essa noção ao explorar as interações entre o movimento humano e o espaço urbano em *Walkscapes*. Ele entende a deriva como uma prática estética que reconfigura o espaço através da experiência e da subjetividade do caminhar.

O pensamento urbano-situacionista (proposto inicialmente por Debord em 1957) gerou uma base teórica sobre as experiências entre os habitantes e as cidades que exigia “uma forma situacionista de viver, ou de experimentar, a cidade” (Jacques, 2003, p. 20). O planejamento para impedir a espetacularização urbana propunha novas formas de apropriações na medida em que os habitantes passassem a vivenciar os espaços e construir novas situações ao invés de serem apenas/meros espectadores.

A vida do homem é uma seqüência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (Debord, 1957 como citado em Jacques, 2003, p. 56)

A partir disso, para chegamos nessa construção de situações, Jacques explica que os situacionistas criaram a *psicogeografia*, uma

metodologia definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (2003, p. 22). A prática dessa metodologia viria a ser a *deriva*, justificada como a força motriz do comportamento das experimentações dos espaços. A deriva não foi intencionada a ser uma atividade artística, mas sim um exercício de construções de situações por meio da psicogeografia.

A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica do caminhar na cidade. [...] A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. (Jacques, 2003, pp. 22-23, grifo nosso)

O pesquisador e arquiteto italiano, Francesco Careri, também apresenta suas considerações sobre a deriva em seu livro *Walkscapes* (2003). O autor explora o ato de caminhar não apenas como uma forma de locomoção, mas também como uma prática estética e uma maneira de interagir com o ambiente urbano.

O livro examina como o ato de caminhar pode ser uma experiência criativa e transformadora, capaz de revelar novas perspectivas sobre a cidade e sua paisagem e apresenta uma série de exemplos de caminhadas experimentais e intervenções urbanas que destacam a importância do caminhar como uma forma de conhecimento e compreensão do espaço. Ele discute como a deriva psicogeográfica (técnica desenvolvida pelos

Situacionistas), pode ser aplicada para explorar os aspectos ocultos e subversivos da cidade

Careri (2003) também exalta a importância do corpo na dinâmica do percorrer para chegar na ressignificação de espaços e paisagens e aborda a relação entre o corpo do caminhante e o ambiente construído, argumentando que o ato de caminhar é uma forma de *escrita* no espaço urbano. Ele analisa como os caminhantes podem criar narrativas espaciais através de seus movimentos e interações com o ambiente, desafiando as normas e estruturas sociais que moldam a cidade. Discutindo como a deriva psicogeográfica (técnica desenvolvida pelos Situacionistas), pode ser aplicada para explorar os aspectos ocultos e subversivos da cidade.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. (Careri, 2003, p. 51)

Na imagem abaixo (figura 2), Careri monta um jogo de palavras que definem ações, coisas e lugares. Ele convida o leitor a criar situações transitando livremente entre as palavras das três colunas, de cima a baixo, de um lado ao outro e vice-versa, como uma deriva, sem regras e sem ponto de partida. Ele define que tais ações “recentemente começaram a fazer parte da história da arte e que podem revelar-se um útil instrumento estético com o qual explorar e transformar os espaços nômades da cidade contemporânea” (Careri, 2003, p. 27).

Figura 2

Jogo de palavras criado por Francesco Careri

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
desejar	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
guiar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imerso
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhares	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	peças	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

Imagem retirada do livro *Walkscapes* (Careri, 2003, p. 26).

A imagem diz muito sobre como podemos entender que a teoria da deriva não se aplica somente a deambulações empíricas nos espaços (ou seja, o ato concreto de caminhar sob algum território), mas também em outras circunstâncias. Um simples jogo de palavras infere que a deriva é uma forte metodologia para a criação de situações de modo a ser aplicada a outros campos das artes, tanto na própria imagem como no cinema.

Ao integrar os conceitos de devir e deriva na análise da estética de fluxo, podemos desenvolver uma metodologia que compreende as imagens como processos dinâmicos de deslocamento e prevê as

narrativas enquanto um labirinto rizomático, sem começo e fim, onde a experiência acontece no meio, entre as coisas. Tais conceitos operam uma inter-relação com os elementos a fim de propor uma análise que permeia sob o ritmo das imagens, se apoiando entre fundamentação teórica e experiência do espectador.

Abordagem Analítica e Rizomática do Filme *Bom Trabalho*

No que diz respeito à análise de *Bom Trabalho*, de modo geral, buscamos contextualizar a estética do fluxo por meio de algumas características, mas, significativamente pela *a-significância* do cotidiano e a relação íntima com a banalidade da rotina e das possibilidades de invenção (devir-deriva).

Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011), a narrativa clássica se dá por uma continuidade narrativa que se elabora a partir de uma “linearização pelo modo que se vincula um plano ao plano seguinte: vínculo no movimento de gestos, olhares, sonoros, diálogos” (p. 23). Nas imagens abaixo (figura 3), preparamos uma sequência de capturas de tela que enquadram os primeiros 6 minutos do filme.

Nessa proposta, o intuito é evidenciar a escolha de uma única imagem que se refere a um conjunto de planos-sequência qualquer de uma cena. Por exemplo, o filme se inicia com a primeira imagem, que se refere a uma pintura em um muro, a câmera faz o movimento de *travelling* lateral, da esquerda para a direita. Em seguida, a cena dos soldados dançando com as mulheres, a câmera permanece parada na maioria do tempo, apresentando movimentos leves e permitindo que os corpos percorram na cena e declarem o ritmo. O deserto visto de um trem, onde a câmera fica completamente parada, como se fosse um

corpo estático observando a paisagem pela janela. O plano inerte de um tanque de guerra com duração de 5 segundos. Soldados ao sol tendo seus corpos acompanhados pelo movimento da câmera. O mar e uma carta em sobreposição com o mar, o dispositivo volta a ficar estático permitindo capturar o movimento da mão e da água. Os soldados à deriva, mostrando mais uma vez o movimento dos corpos e da água. A câmera parada com ângulo em *contra-plongée* capturando Galoup, que escreve em seu diário memórias de outrora. A partir dessa última cena, poderíamos supor o que se seguiria: um fluxo de acontecimentos retratados pela junção dos sons das imagens que ilustram as recordações do tempo em que Galoup comandava a Legião Francesa no continente africano.

Figura 3

Imagens que ilustram a discussão sobre o fluxo descontínuo na narrativa



Frames do filme Bom Trabalho, de Claire Denis.

De certa forma, as cenas se relacionam entre si em um contexto mais abrangente retratado na narrativa, como se estivesse nos situando na história. Por outro lado, podemos notar que as imagens se inferem a fragmentos do cotidiano, mas que indicam uma grande quebra e descontinuidade dos acontecimentos e do tempo, como se fossem lapsos de memórias esquecidas.

São fluxos de imagens acontecendo muito rapidamente, como um rizoma, permitindo ou supondo uma *ruptura a-significante* entre a passagem de um plano a outro (enquanto conexão narrativa), possibilitando que os mesmos acontecessem de outras formas, entre outros planos quaisquer, uma vez que a estética do fluxo permite evidenciar a *forma* e não o *conteúdo*. Ou seja, se os planos (retratados na figura 3) fossem dispostos de outro modo ou seguindo uma outra ordem, não acarretaria uma alteração relevante na narrativa ou na percepção do filme. Como quando estamos contando uma história e por vezes esquecemos de diversos detalhes ou até mesmo embaralhamos a ordem dos fatos.

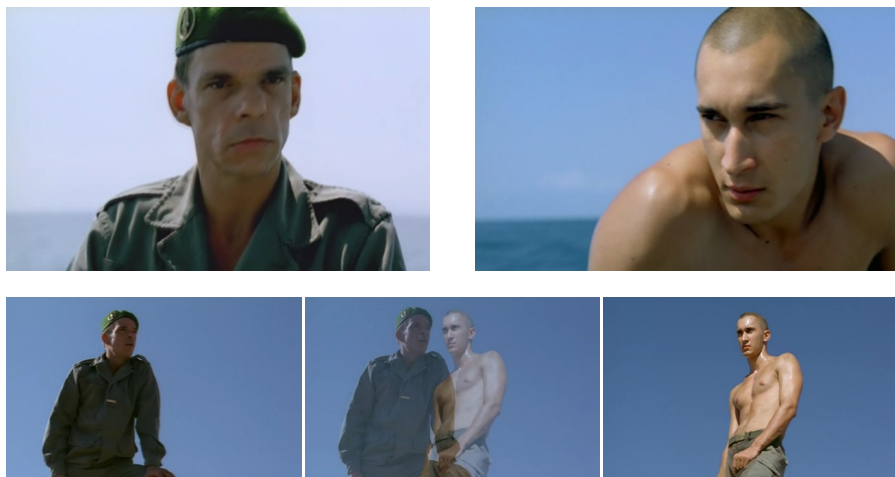
Bouquet já afirmava que “a tarefa do cineasta de fluxo não é, portanto, organizar uma forma definida para fazer um discurso, mas intensificar zonas de realidade, atualizar certos poderes da realidade, deixando à realidade o seu estatuto aleatório, indeciso, móvel” (2002, pp. 46-47). O ritmo do filme vai acontecendo dessa maneira, a partir de planos (e cenas) de curtas durações, mas que poderiam romper-se para se juntar-se a outros, no *vai-e-vem de atravessamentos*. O autor complementa, “trata-se de fazer ritmo quando os outros estão a fazer sentido” (Bouquet, 2002, pp. 46-47).

Destacam-se algumas passagens (ilustradas nas figuras 4, e 5) que dialogam com o que podemos chamar de devir-obsessão e devir-i(ni)

identificável. São relações entre personagem x personagem (corpo x corpo) ou personagem x paisagem (corpo x espaço) que só acontecem uma vez que um tem a potência de afetar o outro. As paisagens, os corpos camuflados, o silêncio entre olhares, os desejos e o sutil vício de Galoup sobre Sentain.

Figura 4

Duas cenas que podem ilustrar o devir-obsessão de Galoup. Cena 1: troca de olhares na chegada de Sentain à Legião Francesa (imagens superiores). Cena 2: troca de olhares em um dos diversos momentos de treinamento (imagens inferiores).



Frames do filme Bom Trabalho, de Claire Denis.

Na figura 4, observamos duas cenas em que os planos se conectam a partir dos olhares entre Galoup e Sentain. São planos que compõem cenas diferentes. É uma associação subjetiva, visto que, não são planos em que ambos personagens aparecem juntos, não denotando que os

olhares estão realmente voltados um ao outro. Mesmo no frame em que os personagens estão sobrepostos.

A relevância dessas cenas, mais especificamente na cena 2, é retratar com um pouco mais de clareza a evidência de uma certa obsessão. Enquanto a cena acontece, surge uma fala: *“na Legião, o que importa acima de tudo, é a disciplina. Amar ao seu superior e obedecer-lhe é a essência da nossa tradição”*, ecoa a voz de Galoup, como se ele estivesse cantarolando baixinho (som extradiegético, pois refere-se as memórias) enquanto encara Sentain, que o encara de volta.

Figura 5

Cenas que ilustram a fusão entre corpo e cenário, as quais vamos discutir em seguida



Frames do filme Bom Trabalho, de Claire Denis.

Há momentos em que os corpos se fundem, camuflam, sobrepõem com o cenário, dificultando ou até mesmo impossibilitando suas identificações. Devir-i(ni)dentificável, ao mesmo tempo que se identifica, se estranha. É o que podemos observar nas imagens acima. A figura 5 é composta por cenas aleatórias de momentos distintos e nos auxiliam a ilustrar o que seria essa sobreposição com o cenário.

Na primeira imagem observamos os soldados cavando em um solo arenoso e rochoso. O atrito da pá com o solo faz com que a areia se movimente, criando uma nuvem de poeira capaz de camuflar esses corpos na paisagem. Na segunda imagem, as pedras são tão grandes e os corpos encurvados e encolhidos estão tão longes da câmera, que é possível confundi-los com as rochas. A relação de distância entre câmera e corpo também está presente na terceira imagem, que descreve a cena dos soldados mergulhando em um exercício de simulação de embate. A água se apresenta entre corpo e dispositivo, criando uma película sutil que os une. A última imagem refere-se a cena do helicóptero que acidentalmente colide com a água. Não temos acesso a essas imagens, exceto a uma imagem virtual criada por nós que se concretiza pela memória verbal de Galoup. A queda causa o falecimento de um soldado, o sangue se embaralha com a água impedindo os limites da nossa percepção de identificar o que é água, o que é sangue e o que é corpo.

É tudo ao mesmo tempo. Os corpos derivam nos espaços em uma relação tão intensa de troca de afetos, que ocorre essa fusão entre o corpo e a paisagem. Corpos que devém: devir-areia, devir-rocha, devir-água, devir-sangue. É como se Claire Denis esvaziasse todo o conjunto que compõe uma personagem e o reduzisse a um corpo em movimento, não dando ênfase na história, mas sim, na forma em que ela

é narrada, com planos (ou conjunto de planos) efêmeros e ausência de *raccord*. “Menos uma mise-en-scène e mais uma mise-en-mouvement” (Bouquet, 2002, pp. 46-47).

Nos libertamos da encenação programada para experienciarmos um fluxo de movimentos, como uma dança entre as cenas, mesmo que seja uma dança em que faltam pedaços da coreografia. Na última cena vemos o movimento de Galoup, ora ritmados, ora como se estivesse sendo controlado e depois liberto. Assim como na música de Corona, *The Rhythm of the night*. Percebemos o despertar para o ritmo, se permitindo a uma última experiência da dança como uma fuga aos seus próprios pensamentos.

Considerações finais

O devir oferece uma lente através da qual podemos observar a metamorfose entre as imagens e a narrativa de *Bom Trabalho*, enquanto a deriva nos permite perceber como essas imagens reconfiguram os espaços e tempos diegéticos e não-diegéticos. As imagens em fluxo, portanto, se apresentam como entidades vivas e mutáveis que engajam o espectador em uma experiência de ressignificação.

Quando relacionado ao conceito de devir-deriva, o rizoma pode ser visto como uma metáfora que ilumina o caráter fluido e mutável dessas ideias. O devir, como um processo contínuo de transformação, e a deriva, como um movimento errático e exploratório, se entrelaçam de maneira rizomática, formando uma rede de experiências que se interconectam sem seguir trajetórias lineares ou pré-determinadas.

Encontrar uma aventura, vagar. Perceber valores estéticos, penetrar. Interagir sensações, perder-se. Achar corpos, imergir-se. Construir

relações, ir adiante. Percebemos que o jogo de palavras apresentado por Careri, relacionado à deriva urbana (figura 2), se associam a essas imagens desconexas de um segmento linear.

Para tanto, nos permitimos aqui, elaborar nosso próprio *jogo de palavras* a partir das derivas e dos devires que nos atravessaram.

Figura 6

Jogo de palavras criado a partir das experiências que nos atravessaram em Bom Trabalho.

caminhar	território	orientar-se
estranhar	linha	
tocar	o fogo	rasgar
descer	a água	emergir
escrever	rupturas	
confabular	a pele	reencontrar-se
deixar	o cotidiano	navegar
pensar	o sal	
molhar	as rochas	fragilizar-se
golpear	um deserto	
observar	os corpos	viver
marchar	uma paisagem	cansar
derivar	fragmentos	
correr	a areia	perder-se
sumir	o mar	desejar
viajar	o encontro	
mergulhar	as coisas	ouvir
perseguir	montanhas	
morrer	o trem	desorientar-se
olhar	vivências	agenciar
danças	o vento	
pisotear	o silêncio	cavar
beber	sutileza	
vagar	olhares	deter-se
mascarar	afetos	sentir
errar	o outro	
seguir	um buraco	transitar

Elaborado pelos autores.

Figura 7

*Visualização do que seriam as linhas de rizoma.
Cada interação entre o espectador e o jogo de palavras
cria suas próprias linhas de rizoma, permitindo uma rede
infinita de agenciamentos.*



Elaborado pelos autores.

Propomos ao leitor a possibilidade de transitar entre as palavras, as ações e os lugares e, a partir disso, dar existência a sua própria deriva. Isso permite a prática do método *devir-deriva* a partir da percepção do filme e possibilita ao leitor uma outra experiência de afecção, sem necessariamente ter assistido ao filme *Bom Trabalho*.

O filme de Claire Denis é amplamente capaz de ilustrar os elementos e estéticas do fluxo. Nos deparamos com fragmentos isolados e descontínuos que não tem início e não se chega ao fim. Não seguir uma linearidade narrativa permite não criar conexões entre os planos. É como se esse método de não-conexão fosse a própria deriva, possibilitando ao espectador um trânsito de imagens sem regras de significados. *Devir-deriva* é o próprio rizoma que permeia a linha narrativa de *Bom Trabalho*.

Referências

Bouquet, S. (2002). Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, (566).

Careri, F. (2003). *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Editora Gustavo Gili.

Debord, G. (2003). Teoria da deriva. Em P. B. Jacques, (Org.), *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade* (pp. 87-91). Casa da Palavra.

Deleuze, G. (1983). *A Imagem-Movimento*. Brasiliense.

Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. Brasiliense.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs - vol. 01*. Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs - vol. 04*. Editora 34.

Jacques, P. B. (Org.) (2003). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Casa da Palavra.

Lalanne, J.-M. (2002). *C'est quoi ce plan? Cahiers du Cinéma*, (569).
<https://cultureinjection.wordpress.com/2017/12/07/texto-que-plano-e-esse-por-jean-marc-lalanne-2002/>

Oliveira Junior, L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Papyrus.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2011). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus.

DO AMOR TRÁGICO À SOLIDÃO: A HOMOSSEXUALIDADE DE ALVO DUMBLEDORE EM *ANIMAIS FANTÁSTICOS* (2016-2022)

Victor Henrique da Silva Menezes¹
Vanessa Coutinho Martins²

No dia 19 de outubro de 2007, dois meses após a publicação de Harry Potter e as Relíquias da Morte (o sétimo e último volume da saga que se tornou um fenômeno literário mundial), a autora britânica J. K. Rowling participou de uma reunião com fãs no Carnegie Hall, em Nova York. Neste encontro, quando uma fã lhe perguntou se o personagem Alvo Dumbledore (um dos mais importantes do mundo

-
1. Doutorando em Gerontologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Atua como instrutor no Programa UniversIDADE da UNICAMP, projeto de extensão voltado para pessoas da meia e terceira idade.
henrique.menezes92@gmail.com
 2. Doutoranda e Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF).
É bolsista de Pós-graduação (CAPES).
vanessacoutinhomartins@gmail.com

secundário em que são ambientadas as histórias de *Harry Potter*) tinha se apaixonado alguma vez, Rowling respondeu: “Eu sempre pensei em Dumbledore como gay”.

A confirmação da homossexualidade de Dumbledore surpreendeu a muitos na época e virou manchetes de jornais, revistas e tabloides. Ao passo que grupos conservadores afirmaram que Rowling estava estragando a própria obra “ao transformar” um de seus melhores personagens em gay, a grande maioria dos fãs progressistas vibraram com a notícia e a receberam como algo positivo. Isso porque, até então, era pouco comum encontrarmos personagens LGBTQ+ na literatura jovem adulto e/ou a confirmação, por parte de seus criadores, de que fossem LGBTQ+. Nesse contexto, a declaração de Rowling foi vanguardista.

A reação foi imediata e enfática. Em dois dias, quase 3 mil comentários tinham sido postados no quadro de recados do Caldeirão Furado, com outros 2500 na MuggleNet. Houve artigos nas revistas *Times* e *Newsweek*, reportagens na CNN e na NBC e até mesmo uma parte da segunda página, dedicada a textos opinativos, do jornal *The New York Times* (Gendler, 2011, p. 134). De acordo com Gendler (2011, pp. 134-135) as respostas dividiam-se em três categorias: 1. Alguns leitores ficaram encantados com a notícia; 2. Um segundo grupo ficou desalentado; 3. O terceiro grupo responderam à declaração desafiando a autoridade de Rowling enquanto autora.

Ainda que para muitos tenha sido uma novidade tais informações, essa não foi a primeira vez que Rowling explorou o tema da homossexualidade do diretor de Hogwarts. Isso porque ela retratou a sexualidade do personagem nos romances de “Harry Potter”, mas por meio do queer coded (atribuição de “características vistas como gays”)

e do subtexto homoerótico. Ou seja, utilizou de códigos que alguns leitores podem captar como identificadores da construção de Dumbledore como gay e outros não. E diante disso, um adendo precisa ser feito: não existem características essencialmente gays assim como não existem características essencialmente heterossexuais.

Contudo, há certos estereótipos ligados a homens gays que a literatura e o cinema quase sempre utilizam. Um dos mais comuns é a representação de vestimentas e interesses que colocam um personagem gay como excêntrico e/ou diferente dos demais personagens do mesmo gênero. E isso observamos acontecer já em “A Pedra Filosofal” quando Dumbledore é o único personagem do gênero masculino que é descrito usando bota de salto alto e vestimentas extravagantes (extravagantes até mesmo para os padrões bruxos). No natal de “O Prisioneiro de Azkaban”, por exemplo, Dumbledore se diferencia dos demais personagens ao usar um chapéu semelhante ao da avó de Neville.

Com “O Enigma do Príncipe” ficamos sabendo do interesse do diretor pelo tricô – sendo novamente o único personagem do gênero masculino a receber tal característica. E também neste sexto romance há a informação de que desde jovem Dumbledore prezou pela utilização de roupas extravagantes (vide o “vistoso terno de veludo cor de ameixa” que utilizou na visita a Tom Riddle no orfanato, em 1937). Se para alguns dos leitores tais descrições somente reafirmam que Dumbledore é um personagem excêntrico, para outros elas configuram queer coding. E diante disso, podemos inferir que “pistas” sobre a sexualidade do personagem estão presentes ao longo dos seis primeiros livros de “Harry Potter”.

Já em “Relíquias da Morte”, ao apresentar o passado do então falecido diretor de Hogwarts, Rowling utiliza do subtexto homoerótico. Ou seja, coloca indícios de que Dumbledore e Grindelwald foram apaixonados um pelo outro. Isso é perceptível, por exemplo, no trecho em que Batilda Bagshot conta para Rita Skeeter que os dois jovens bruxos passavam o dia todo juntos, davam-se muitíssimo bem e, mesmo após um dia inteiro juntos, trocavam cartas (há símbolo maior de romance em histórias ambientadas no século XIX – e vale lembrar que Dumbledore e Grindelwald se conheceram em 1899 – do que o de personagens trocando cartas?).

Passagens como essas de “Relíquias da Morte” podem ser lidas apenas como representação dos planos que Dumbledore e Grindelwald faziam em relação às relíquias e ao domínio do mundo? Por conta da utilização do subtexto homoerótico, sim. Mas o fato é que a temática homoerótica também está presente nelas. E uma dica para vocês perceberem isso é o exercício de trocar o gênero de um dos personagens: por exemplo, imaginem se fosse a McGonagall no lugar de Grindelwald. Tais passagens não seriam lidas como tendo indício da existência de um romance entre eles?

Assim sendo, a fala de Rowling no Carnegie Hall foi uma confirmação, e não revelação, da homossexualidade de Dumbledore; foi a primeira vez que a autora falou sobre o tema de forma explícita. É verdade que esta forma de tratar a sexualidade de Dumbledore de maneira explícita apenas em entrevistas acabou se tornando um padrão nos dez anos seguintes. Porém, com o início das produções dos filmes de “Animais Fantásticos” e a escolha de Rowling em contar a história

de Dumbledore e Grindelwald nesta nova franquia, abriu-se a possibilidade para que os subtextos homoeróticos fossem abandonados de vez.

E isso de fato acontece no terceiro filme, “Os Segredos de Dumbledore”. Após a utilização de novos subtextos em “Os Crimes de Grindelwald” e da afirmação de Rowling, em 2018, de que o relacionamento de Dumbledore e Grindelwald fora “incrivelmente intenso, apaixonado e amoroso” e que contara com “uma dimensão sexual”, o roteiro deste novo filme discute abertamente o tema. Ele já começa, aliás, com uma cena de encontro dos ex-amantes em um restaurante londrino e com Dumbledore falando sobre ter sido apaixonado por Grindelwald (enquanto demonstra, pelo olhar, que na verdade ele ainda ama o bruxo das trevas).

Ao discutir de forma explícita o relacionamento de Dumbledore e Grindelwald, “Os Segredos de Dumbledore” entra para a História como o primeiro texto canônico do Wizarding World a representar explicitamente o desejo e o amor entre pessoas do mesmo gênero.

Em *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*, o sociólogo Richard Miskolci (2012, p. 14) alerta para o fato de que “um dos pressupostos fundamentais da vida social contemporânea é o de que todos são heterossexuais até prova em contrário”. Tal prerrogativa se faz presente tanto quando estamos lidando com pessoas de carne e osso, quanto com os personagens de uma ficção – seja ela a literária, teatral, televisa ou cinematográfica. Logo, quando os criadores e criadoras de uma história de ficção não deixam explícito, em sua narrativa, a sexualidade de seus personagens, automaticamente temos a tendência em lê-los como heterossexuais. Mesmo quando esses criadores usam do *queer coding* – “características” estereotipicamente ligadas às pessoas

LGBTs – na caracterização de seus personagens, ainda assim há uma grande probabilidade de continuarmos vendo-os como heterossexuais³.

É o caso, por exemplo, do que acontece com os personagens Alvo e Escórpio de “A Criança Amaldiçoada” e, também, com Alvo Dumbledore nos livros de «Harry Potter». Essa leitura, seja do mundo primário – aquele no qual vivemos –, seja do secundário – o espaço onde se passa uma ficção –, é pautada pela heteronormatividade.

Como também explica Miskolci, a heteronormatividade é “o modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam”. Ou seja, é uma ideologia que influencia o pensamento corrente de que a heterossexualidade é a norma, o padrão. E que logo, todos a priori são (ou deveriam ser) heterossexuais. Esse pensamento heteronormativo, claro, têm influenciado algumas das interpretações sobre a personagem Lally Hicks que vêm aparecendo nas redes sociais desde o lançamento de “Os Segredos de Dumbledore”.

3. No ano de 2021, ao ministrar uma aula sobre o queerbaiting presente no roteiro da peça teatral “Harry Potter e a Criança Amaldiçoada” (escrita por Jack Thorne, John Tiffany e J. K. Rowling) via a minha página no Instagram (<https://www.instagram.com/paraalemdehogwarts/>), vivenciei este exemplo. Apesar da oitava história de “Harry Potter” trazer em seu texto uma série de alusões a um possível romance entre os protagonistas Alvo Potter e Escórpio Malfoy, e de atribuir “características” queer a ambos os personagens, um número considerável de seguidores da página que participaram da live e/ou fizeram comentários ao longo e depois dela disseram nunca ter pensado na possibilidade de Alvo e Escórpio não serem heterossexuais. Nos comentários feitos após a live e que estão disponíveis ao público no momento de escrita deste artigo, por exemplo, temos este, escrito por uma das seguidoras da página, que ilustra bem a questão: *“Eu como hétero-sis, não tinha visto essa insinuação pra relação homossexual (e ficou bem claro com as passagens que vc apontou) pra mim era apenas uma relação muito amorosa entre 2 amigos (que ao meu ver é super possível) o que com certeza caracteriza o queerbaiting já que traz insinuações e margens mas nada explícito!”*. A aula e os comentários acerca dela estão disponíveis no link: <https://www.instagram.com/tv/CQo9C-yBIFg/>

Pois, vejam que interessante: no livro “As Relíquias da Morte” há trechos em que subtextos homoeróticos se fazem presentes, isto é, em que há indicações de que Dumbledore e Grindelwald tiveram um relacionamento amoroso. Isso ocorre, por exemplo, quando Batilda Bagshot diz que os dois se davam tão bem no final da adolescência que até trocavam cartas de madrugada. Uma dessas cartas, transcrita por Rita Skeeter, também indica a paixão que Dumbledore nutriu por Grindelwald. Contudo, mesmo diante desta ‘materialidade’, ainda hoje há inúmeros fãs - e mesmo pessoas que estudam academicamente “Harry Potter” - que continuam dizendo que Dumbledore não é gay nos livros. E são sempre falas como “Dumbledore não é gay nos livros” que aparecem entre pessoas que negam a existência dos subtextos homoeróticos presentes nos livros de “Harry Potter”. Dificilmente há falas como “Dumbledore não é nem LGBT nem hétero nos livros”. Isso porquê, até prova em contrário, o Dumbledore e Grindelwald dos livros são lidos como personagens heterossexuais por pensamentos, interpretações e estudos heteronormativos.

Diante de passagens como essa de Batilda, fica ainda o questionamento: alguém colocaria em xeque eles terem sido um casal se, ao invés de Grindelwald, fosse com McGonagall que Dumbledore trocara cartas altas horas da madrugada e, fora das páginas, J. K. Rowling tivesse dito que Alvo amara Minerva no passado? Alguém diria que Rowling ‘pensou em Dumbledore como hétero’ apenas depois de finalizada a escrita dos livros? Uma coisa é certa: mesmo sem uma declaração de Rowling, tais passagens no mínimo teriam alimentado ainda mais o shipe Minerva-Alvo que existia no fandom na época de publicação de “As Relíquias da Morte”.

Essa leitura heterossexista, seja do mundo primário – aquele no qual vivemos –, seja do secundário – o espaço onde se passa uma ficção –, é pautada na contemporaneidade pela heteronormatividade, o “modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam” (Miskolci, 2012, p. 41). Ordem sexual do presente fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo, como Miskolci (2012, p. 43) também a define, a heteronormatividade tem suas raízes fincadas nas mudanças sociais e de mentalidades características da Europa da segunda metade do século XIX. Foi neste período que a ciência – sobretudo a medicina e a psicologia – criou as identidades sexuais que conhecemos nos dias de hoje. Conforme demonstra Michel Foucault em sua tetralogia *História da Sexualidade*, antes desse período, apesar de já existirem os desejos, afetos, amores, relações e práticas sexuais que atualmente são utilizadas como atributos de diferentes sexualidades, não havia um termo, e muito menos uma identidade, que singularizava aqueles que as tinham e praticavam. Em outras palavras, não existiam pessoas homossexuais e, tampouco, heterossexuais (Blank, 2012, p. 24). Não havia o pensamento de que os seres humanos são diferentes entre si mediante o tipo de amor ou desejo sexual que sentem (Ambrosino, 2017).






Se aqueles que durante a Modernidade, em particular, cometiam a sodomia – ato que não se restringia, aliás, às relações sexuais e amorosas entre pessoas do mesmo gênero –, eram vistos como reincidentes, o homossexual surgiu em fins do século XIX como uma espécie (Foucault, 2012, p. 51). O que se convencionou chamar de homossexualidade foi fixado, então, como periférico em relação ao que se entendeu por heterossexualidade. Esta, por sua vez, em paralelo à sua criação, passou a ser vendida e imposta como natural e o modelo correto a ser seguido e

vivenciado. Junto de sua imposição como norma, estabeleceu-se o que Néstor Perlongher (2008, p. 16) define como “um conjunto de normas proscritas, mesmo que não explicitadas, que marcam toda a ordem sexual, instituições, estruturas de compreensão e orientação prática”. Ou seja, a heteronormatividade como *modus operandi*.

Enquanto herdeiros dessas mentalidades e discursos, quer sejamos heterossexuais ou homossexuais, todos podemos ser normalizados e influenciados pelo heterossexismo hodierno, assim como nos tornarmos agentes da heteronormatividade (Miskolci, 2012). Como onde há opressões sempre é possível fazer resistência, não é impossível romper com as amarras da heteronormatividade em nossa vida cotidiana. Já em trabalhos acadêmicos que se debruçam a discutir temas ligados a gêneros e sexualidades, sejam elas de pessoas reais ou fictícias, torna-se fundamental. Isso não tem ocorrido, contudo, em textos publicados nos últimos anos que se voltam às análises de Harry Potter e que comentam ou discutem a sexualidade do personagem Alvo Dumbledore (como em Andrade, 2018; Duggan, 2019; Gendler, 2011; Masson, 2020; Pugh & Wallace, 2006).





Quadro 1

Subtexto homoerótico em Animais Fantásticos e Onde Habitam (2016)

Roteiro	Imagens do filme
<p>Cena 65 – Int. Sala de interrogatório – DIA <i>Uma sala pequena e despojada, de paredes escuras e sem janelas.</i> <i>GRAVES está sentado de frente para Newt a uma mesa de interrogatório, com uma pasta aberta a sua frente. NEWT estreita os olhos, uma forte luz brilha neles.</i> <i>TINA está de pé atrás, flanqueada pelas duas ALGOZES.</i> GRAVES É um homem interessante, Sr. Scamander. TINA <i>(aproximando-se um passo)</i> Sr. Graves... <i>GRAVES leva o dedo aos lábios, sinalizando para TINA manter-se em silêncio. O gesto é condescendente, mas cheio de autoridade. TINA fica submissa – obedece, recuando para as sombras.</i> <i>GRAVES examina a pasta em sua mesa.</i> GRAVES Você foi expulso de Hogwarts por colocar vida humana em perigo... NEWT Aquilo foi um acidente! GRAVES ... com um animal. Entretanto, um de seus professores argumentou fortemente contra sua expulsão. Pois bem, por que Alvo Dumbledore gosta tanto de você? NEWT Sinceramente, não sei dizer. (Rowling, 2016, pp. 157-158)</p>	 <p><i>Animais Fantásticos e Onde Habitam</i> (Warner Bros., 2016)</p>  <p><i>Animais Fantásticos e Onde Habitam</i> (Warner Bros., 2016)</p>  <p><i>Animais Fantásticos e Onde Habitam</i> (Warner Bros., 2016)</p>  <p><i>Animais Fantásticos e Onde Habitam</i> (Warner Bros., 2016)</p>  <p><i>Animais Fantásticos e Onde Habitam</i> (Warner Bros., 2016)</p>

Quadro 2

Subtextos homoeróticos em Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald (2018)

Roteiro	Imagens do filme
<p>Cena 64 – Int. Aula de Defesa Contra as Artes das Trevas</p> <p>[...]</p> <p>TRIVERS</p> <p>Mas... você é o único bruxo que se equipara a ele. Preciso que o combata.</p> <p><i>Uma pausa. OS AURORES observam.</i></p> <p>DUMBLEDORE</p> <p>Não posso.</p> <p>TRIVERS</p> <p>Por causa disto?</p> <p><i>Ele lança um feitiço que mostra fotos móveis do DUMBLEDORE ADOLESCENTE e do GRINDELWALD ADOLESCENTE. Os AURORES ficam em choque.</i></p> <p><i>O DUMBLEDORE ADOLESCENTE E GRINDELWALD ADOLESCENTE se olham intensamente nos olhos.</i></p> <p>TRIVERS</p> <p>Você é Grindelwald eram unidos como irmãos.</p> <p>DUMBLEDORE</p> <p>Éramos mais do que irmãos</p> <p><i>DUMBLEDORE está olhando as fotos. Essas lembranças são uma agonia. Ele está cheio de remorsos, mas, quase pior, nostalgia pela única época de sua vida em que se sentiu plenamente compreendido.</i></p> <p>(Rowling, 2018, pp. 143-144)</p>	 <p><i>Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald</i> (Warner Bros., 2018)</p>  <p><i>Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald</i> (Warner Bros., 2018)</p>  <p><i>Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald</i> (Warner Bros., 2018)</p>  <p><i>Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald</i> (Warner Bros., 2018)</p>

Cena 73 – Int. Hogwarts, Sala Precisa
– Noite

Um ambiente espartano. Um grande objeto se destaca junto a uma parede, coberto de veludo preto.

DUMBLEDORE para, pensa por um momento, depois se aproxima do objeto coberto e puxa a cortina.

É revelado o Espelho de Ojesed. Ele não o olha há muitos anos. *preparando-se, agora vai olhar.*

Vemos o DUMBLEDORE

ADOLESCENTE e o GRINDELWALD ADOLESCENTE de frente um para o outro em um celeiro. Ambos marcam as palmas das mãos com suas varinhas. Agora sangrando, eles entrelaçam as mãos...

DUMBLEDORE virou a cabeça, contendo o impulso de cobrir novamente o espelho.

Preparando-se, ele olha.

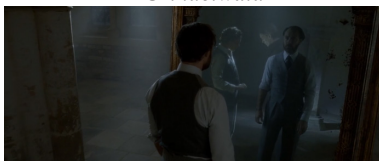
Das palmas ensanguentadas surgem duas gotas cintilantes de sangue, que se mesclam, criando uma só. Uma forma de metal começa a se compor em volta da gota, tornando-se cada vez mais definida e complexa. É o frasco de GRINDELWALD.

A visão desbota e o GRINDELWALD dos dias de hoje está sorrindo fora do espelho, cercado pela escuridão.

(Rowling, 2018, pp. 162-163)



Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald



(Warner Bros., 2018)

Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald



(Warner Bros., 2018)

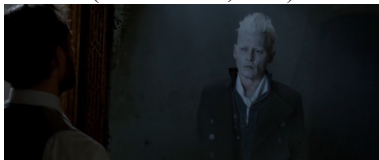
Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald

(Warner Bros., 2018)



Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald

(Warner Bros., 2018)

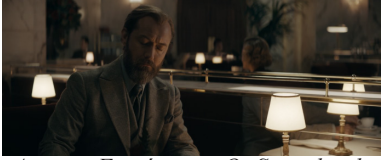
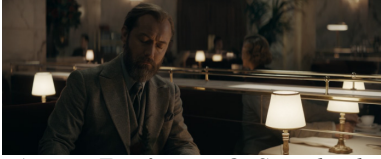




Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald

(Warner Bros., 2018)

Quadro 3

Homoerotismo em Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore (2022)

Roteiro	Imagens do filme
<p>Cena 4 – Int. Café – Dia <i>Cheio. Barulhento. Uma GARÇONETE de cabelo ESCURO CHANEL surge, nós a acompanhamos, andando com ela, deslizando com graça pela multidão até uma mesa perto dos fundos, onde ela poussa uma xícara de uma bebida quente diante do homem de chapéu: DUMBLEDORE.</i></p> <p>DUMBLEDORE Obrigado. GARÇONETE Aceita mais alguma coisa? DUMBLEDORE Não. Ainda não, estou esperando. (<i>testa franzida</i>). Estou esperando alguém.</p> <p><i>A garçonete assente e se afasta. Dumbledore a observa partir; então mexe um torrão de açúcar no chá, inclina a cabeça para trás e fecha os olhos. Nós nos FIXAMOS nele assim, semblante sereno por um longo tempo, até que... uma LUZ cai sobre o rosto de Dumbledore.</i></p> <p><i>Dumbledore abre os olhos, analisa o homem parado ao lado da mesa: GRINDELWALD.</i></p> <p>GRINDELWALD Você vem sempre aqui? DUMBLEDORE Quase não vou a lugar algum. <i>Por um momento, Grindelwald o estuda, depois se senta no banco diante dele.</i></p>	<p data-bbox="703 304 882 331">Imagens do filme</p>  <p data-bbox="611 515 974 595"><i>Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore</i> (Warner Bros., 2022)</p>  <p data-bbox="611 762 974 842"><i>Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore</i> (Warner Bros., 2022)</p>  <p data-bbox="611 1026 974 1106"><i>Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore</i> (Warner Bros., 2022)</p>  <p data-bbox="611 1273 974 1353"><i>Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore</i> (Warner Bros., 2022)</p>

GRINDELWALD

Deixa eu ver.

Dumbledore olha para ele, então lentamente mostra a mão e revela: o PACTO DE SANGUE. Enquanto o segura, sua corrente desliza devagar entre os dedos de Dumbledore, como se estivesse viva.

GRINDELWALD (continuação)

Às vezes, ainda o sinto no pescoço, eu o usei por muitos anos. Como é tê-lo no seu pescoço?

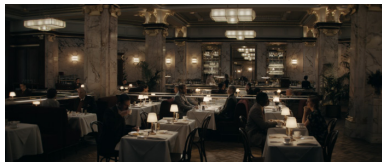
DUMBLEDORE

Podemos libertar um ao outro dele.



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)

Grindelwald o ignora, olhando em volta.

GRINDELWALD

Adora conversar, não é mesmo, nossos amigos trouxas. Mas temos que admitir: eles sabem fazer chá.

DUMBLEDORE

O que você está fazendo é loucura...

GRINDELWALD

É o que dissemos que faríamos.

DUMBLEDORE

Eu era jovem. Eu estava...

GRINDELWALD

... comprometido. Comigo. Conosco.

DUMBLEDORE

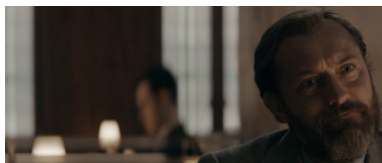
Não. Eu concordei porque...

GRINDELWALD

Porque...?

DUMBLEDORE

Porque eu estava apaixonado por você.



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)

Eles se encaram, então Dumbledore desvia o olhar de novo.

GRINDELWALD

Sim. Mas não foi por isso que concordou. Foi você quem disse que podíamos remodelar o mundo, que era nosso direito de nascença.

Grindelwald se recosta, os olhos semicerrados. RESPIRA FUNDO.

GRINDELWALD (continuação)

Consegue sentir esse cheiro? Esse fedor? Vai mesmo dar as costas aos seus iguais por esses animais?

Os olhos de Dumbledore encontram o olhar duro de Grindelwald.



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)

GRINDELWALD (continuação)

Com ou sem você, vou incendiar o mundo deles, Alvo. Você não pode fazer nada para impedir. Aproveite seu chá.

Quando Grindelwald sai, um RUÍDO BAIXO tem início. Dumbledore olha para sua xícara, observa-a VIBRAR de leve na superfície dura da mesa. Quando o chá TREMULA, ele parece se perder nele.

(Rowling & Kloves, 2022, pp. 1-7)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)

Cena 14 – Int. Quarto superior – Cabeça de Javali – Continuação – Dia

[...]

Dumbledore, tendo atravessado o quarto, pega de uma mesa a corrente com o PACTO DE SANGUE e a balança à luz da lareira.

DUMBLEDORE

Você sabe o que é isso, claro.

TESEU

Next estava com ele em Paris. Não tenho muito experiência com essas coisas, mas parece ser um pacto de sangue.

DUMBLEDORE

Correto.

TESEU

E de quem é o sangue aí dentro?

DUMBLEDORE

Meu.

(uma pausa)

E de Grindelwald.



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)

TESEU

Suponho que seja por isso que você não pode fazer nada contra ele.

DUMBLEDORE

Isso. Nem ele contra mim.

Teseu confirma que entende, olhando para o pacto, observando enquanto as gotas de sangue circulam como se fossem pesos de um relógio.

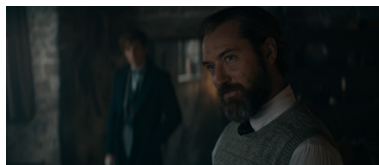
TESEU

Posso perguntar o que deu em você para fazer uma coisa dessas?

DUMBLEDORE

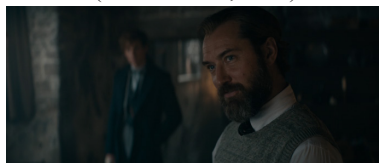
Amor. Arrogância. Ingenuidade. Pode escolher. Nós éramos jovens. Íamos transformar o mundo. Isso era uma garantia de que de fato o faríamos. Mesmo que um de nós mudasse de ideia. [...]

(Rowling & Kloves, 2022, pp. 31-33)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore

(Warner Bros., 2022)

Cena 66 – Int. Quarto no andar de cima
– Cabeça de Javali – Momentos depois
– Noite.

[...]

Newt entra.

NEWT

Alvo. O espelho lá embaixo. Há uma mensagem.

DUMBLEDORE

Feche a porta.

Newt fecha a porta, depois se vira para Dumbledore.

DUMBLEDORE (continuação)

É de Credence, Newt. No verão em que

Gerardo e eu nos apaixonamos, meu irmão também se apaixonou. Por uma garota de Hollow. Ela foi expulsa para longe. Houve boatos. Sobre uma criança.

[...]

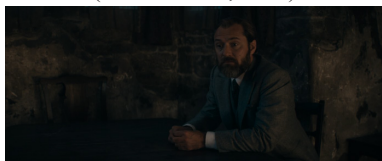
(Rowling & Kloves, 2022, pp. 183-418)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)

Cena 95 – Ext. Ninho – Botão – Mesma hora
– dia.

[...]

Quando o feitiço de Grindelwald atinge o ESCUDO DE LUZ BRILHANTE, seguimos seu olhar no rastro do feitiço e descobrimos que...

... os feitiços de Grindelwald e Dumbledore se entrelaçaram.

Como um único ser, seus olhares se encontram, ambos atordoados ao se descobrirem presos um ao outro. Por um momento, permanecem assim, conectados, um drenando o poder do outro, o mundo em suspensão. Então:



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)

A CORRENTE do pacto SE PARTE, fazendo o CRISTAL rolar pelo chão devagar. Grindelwald e Dumbledore observam a luz do pacto começar a PISCAR e, com um FLASH, tudo de repente silencia... O mundo fica estranhamento IMÓVEL, como se a rotação da Terra estivesse desacelerando.

O pacto segue girando devagar pelo ar, seu centro se quebrando.

Os feitiços evaporam. Os olhos de Grindelwald e Dumbledore se encontram, ambos percebendo no mesmo momento que foram libertados.

Na mesma hora, suas varinhas se erguem, RELUZINDO incessantemente – atirando e defendendo, atirando e defendendo – em uma vertiginosa – e catártica – demonstração de poder. À medida que continuam a batalha, os dois se aproximam cada vez mais, nenhum deles capaz de sobrepujar o outro, nenhum disposto a ceder, até que, por fim, quase cara a cara, seus braços se cruzam e eles...

Param. Os peitos arfando. Os olhos fixos um no outro. Dumbledore estende a mão, delicadamente a coloca no coração de Grindelwald. Ele faz o mesmo, a mão no de Dumbledore. Dumbledore, de cabeça baixa, encara Grindelwald.

Nesse momento, um FIO TÊNUE de LUZ AMARELA costura seu caminho até o céu. Momentos depois, outro fio de LUZ AMARELA se junta e ele. Então outro.

Grindelwald observa, o rosto traído um medo iminente.

Dumbledore observa outros fios de luz se entrelaçando no céu e, parecendo estranhamente emocionado, ele se vira, voltando a se juntar ao mundo congelado atrás dele.



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



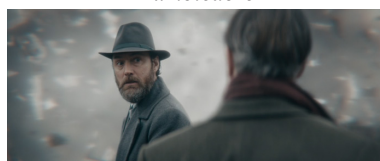
Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)



Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore



(Warner Bros., 2022)
Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore
(Warner Bros., 2022)

Grindelwald fica parado, triste.
GRINDELWALD
Quem vai te amar agora, Dumbledore?
O pacto de sangue atinge o chão.
RACHA.



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)

Ele se parte em dois e uma fumaça sobe de seu centro... o mundo começa a girar mais uma vez, as figuras ao redor de Grindelwald e Dumbledore voltando à vida.

Dumbledore não se vira, deixando Grindelwald para trás, sozinho.

GRINDELWALD (continuação)

Você está sozinho.

[...]

Ele olha para aqueles que se opõem a ele, todos unidos, liderados por Santos e pela Qilin, varinhas apontadas em sua direção.



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)

Aparatando, Grindelwald permanece encurralado contra o precipício. Ele rapidamente coloca um escudo ao seu redor conforme feitiços são lançados por aqueles que estão do outro lado. Mas há apenas uma pessoa que o interessa: Dumbledore

GRINDELWALD (continuação)

Eu nunca fui seu inimigo. Antes ou agora.

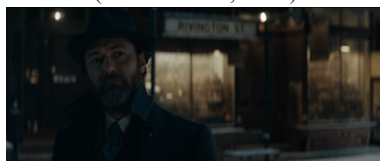
Como se fossem UM, feitiços voam em direção a Grindelwald, quando, com um olhar final na direção de Dumbledore... ele recua e aparata.

[...]

(Rowling & Kloves, 2022, pp. 249-252)



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)

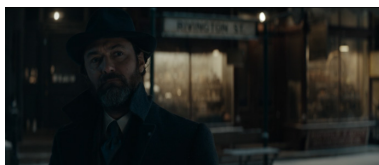


*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)

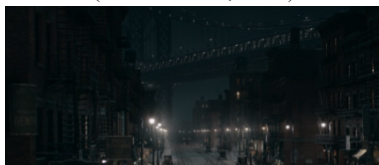
Cena 100 – Ext. Padaria Kowalski –
Continuação – Noite

Dumbledore olha pela janela e sorri. Ele ajusta bem a gola do casaco e começa a se afastar, seguindo sozinho pela rua coberta de neve em direção ao horizonte glacial ao longe.

(Rowling & Kloves, 2022, p. 269)



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)



*Animais Fantásticos: Os Segredos de
Dumbledore*
(Warner Bros., 2022)

Considerações finais

Conforme procuramos demonstrar ao longo deste ensaio, o tema do homoerotismo de Alvo Dumbledore está presente nas histórias do *Wizarding World* desde a publicação dos romances de *Harry Potter* (1997 – 2007). Contudo, a autora J. K. Rowling optou por, nestes escritos, apresentar a sexualidade de seu personagem apenas por meio do *queer coded* e de subtextos homoeróticos. Isso é, utilizou de códigos que alguns dos leitores poderiam captar como identificadores da construção de Dumbledore como gay e outros não.

No que tange ao livro *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), Rowling confirmou que propositalmente inseriu subtextos homoeróticos nos trechos em que narrou o relacionamento entre os jovens Alvo Dumbledore e Gellert Grindelwald e a tragédia que encerrou essa parceria. Ao conceder uma entrevista à imprensa canadense

no dia 23 de outubro de 2007, afirmou: “acho que uma criança verá uma amizade [*entre Dumbledore e Grindelwald*], e acho que um adulto sensível pode muito bem entender que era uma paixão” (Mugglenet, 2007). Enquanto que no ano de 2011, em conversa com o ator Daniel Radcliffe (intérprete de Harry Potter nos cinemas), reafirmou essa intencionalidade ao comentar: “Eu gostei de deixar isso em aberto para que talvez um leitor mais experiente pudesse ver que havia [*uma atração*], e talvez uma criança de nove anos pensasse que ele [*Dumbledore*] fez um grande amigo” (Rowling & Radcliffe, 2011).

Esta forma de tratar a sexualidade de Dumbledore de maneira explícita apenas em entrevistas, enquanto que em textos e produções midiáticas canônicas do *Wizarding World* eram utilizados subtextos homoeróticos, acabou por se tornar um padrão nos anos seguintes. Com a produção dos filmes *Animais Fantásticos* (*spin-offs* de *Harry Potter* roteirizados por Rowling) e a escolha de neles narrar os conflitos entre Dumbledore e Grindelwald, abriu-se a possibilidade para que os subtextos e o *queer coded* deixassem de ser utilizados. Contudo, nos dois primeiros filmes da nova franquia, *Animais Fantásticos e Onde Habitam* e *Os Crimes de Grindelwald* (lançados em 2016 e 2018, respectivamente), ainda estiveram presentes tais subterfúgios narrativos. Em 2018, em um dos extras que acompanhavam o Blu-ray do segundo filme, Rowling chegou a afirmar que o relacionamento de Dumbledore e Grindelwald fora “incrivelmente intenso, apaixonado e amoroso” e que contara com “uma dimensão sexual”. A materialização da indicação desse relacionamento veio a acontecer, por fim, somente em 2022 com o lançamento do terceiro – e, até então, último – filme da franquia, intitulado *Os Segredos de Dumbledore*.

Se num primeiro olhar pode-se pensar em termos positivos (e de conquista para as comunidades LGBT+) a apresentação explícita da homossexualidade do personagem na derradeira película, o mesmo não se pode afirmar ao analisar as formas como ela foi colocada ao longo da então trilogia. Como aqui discutido, as construções filmicas da sexualidade do personagem Alvo Dumbledore, para além do uso de subtextos – tão frequentemente encontrados em filmes hollywoodianos do período da vigência do Código Hays⁴, cabe notar –, aproximou-se do arquétipo da representação de homens gays como solitários e atravessados por histórias trágicas. Este arquétipo, conforme demonstrado por Vito Russo (1981), tende a provocar a pena entre grande parte do público de um filme, a difundir imagens negativas acerca de vivências não heteronormativas e a reafirmar o mito de uma infelicidade intrínseca ao ser homossexual. Entendemos, portanto, que sob a roupagem das atuais discussões acerca das representatividades, a franquia *Animais Fantásticos* reproduziu alguns dos nocivos estereótipos no que concerne a apresentação de personagens e relacionamentos homoafetivos.

Referências

Andrade, F. A. T. (2018). Leituras em rede, autores conectados: o autor na globalização e na era digital. *CES REVISTA*, 32(1), 131-51.

Ambrosino, B. (2017, março 15). The invention of heterosexuality. *BBC News*. <https://www.bbc.com/future/article/20170315-the-invention-of-heterosexuality>

4. O Código Hays foi um conjunto de diretrizes de censura para filmes de Hollywood, estabelecido em 1930. Foi criado pela *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) em resposta às preocupações públicas com a moralidade e a influência dos filmes sobre o público.

- Blank, H. (2012). *Straight: The Surprisingly Short History of Heterosexuality*. Beacon Press.
- Duggan, J. (2019). Queer Promises and Lacunae in Rowling's *Harry Potter* Texts, or, *Harry Potter* and the Curse of Queerbaiting. In P. Booth, & K. Larsen (Orgs.), *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*. University Of Iowa Press.
- Foucault, M. (2012). *História da Sexualidade. A vontade de saber*. Edições Graal,.
- Francisco, B. M. (2020). J. K. Rowling: questões de autoria, subcriação e interpretação. *Tolkienista*. <https://tolkienista.com/2020/10/02/j-k-rowling-questoes-de-autoria-subcriacao-e-interpretacao/>
- Gendler, T. S. (2011). Dumbledore é homossexual? Quem dirá, afinal??. In G. Bassam (Org.), *A versão definitiva de Harry Potter e a Filosofia*. Madras.
- HarryPotterAdmirer. (2013, setembro 22). *A Conversation between JK Rowling and Daniel Radcliffe* [Vídeo]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=7BdVHWz1DPU&t=2699s>
- Louro, G. L. (2008). Cinema e sexualidade. *Educação & realidade*. 33(1), , 81-97.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Autêntica.
- Mugglenet.com (2007). *JKR Further Explains Dumbledore's Sexuality*. Mugglenet, <https://www.mugglenet.com/2007/10/jkr-further-explains-dumbledores-sexuality/>

Pugh, T., & Wallace, D. L. Heteronormative heroism and queering the school story in J. K. Rowling's Harry Potter Series. *Children's Literature Association Quarterly*, 31(3), 260-81.

Pugh, T., & Wallace, D. L. (2008). A Postscript to Heteronormative heroism and queering the school story in J. K. Rowling's Harry Potter Series. *Children's Literature Association Quarterly*, 33(2), 188-192.

Rubin, G. (2017). *Políticas do sexo*. Ubu Editora LTDA-ME.

Russo, V. (1981). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Harper and Row.

Sedgwick, E. K. (2007). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, 19-54.

Wittig, M. (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

FINAL GIRLS: MALE GAZE E POTENCIALIDADES FEMININAS NO SUBGÊNERO DE HORROR SLASHER

Brunna Arrais¹
Dorotea Souza Bastos²

Durante a década de 1970, com o lançamento das produções *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hopper e *Halloween – A Noite do Terror* (1978) de John Carpenter, uma nova vertente de filmes de horror alcançou uma posição de grande destaque ao explorar a ansiedade generalizada de uma sociedade norte-americana atravessada pela violência, apatia e desesperança: o *slasher*. Neste subgênero, à época do nascimento dos seus clássicos, com suas tramas precursoras e

-
1. Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.
brunnacarrais@hotmail.com
 2. Doutora em Média-Arte Digital (UALG/UAb) e em Comunicação e Cultura Contemporâneas (em co-tutela, UFBA).
Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
doroteabastos@gmail.com

replicadas à exaustão, encontramos uma estrutura narrativa facilmente identificável e o uso extensivo da violência em um massacre comumente direcionado a um grupo de jovens. No enredo de um *slasher movie*, os alvos sofrem uma punição mortal ao cruzar determinadas barreiras morais, como o uso de entorpecentes, o abuso de bebidas alcóolicas e a prática de atos sexuais. Nessas tramas, a sobrevivência está diretamente ligada à exibição de um comportamento conservador e alinhado a valores tradicionais, característica encontrada na personagem reconhecida enquanto a *final girl*, geralmente a protagonista e única sobrevivente do massacre.

O gênero cinematográfico do horror, conforme apontado por Douglas Kellner (2001, p. 164), possui um histórico em explorar os medos universais das sociedades humanas, como a morte, o envelhecimento, a sexualidade e a violência. Tais medos e ansiedades estão ligados a um momento histórico-cultural, portanto sujeitos a mudança, sendo assim, o medo se intensifica quando a identificação com os personagens se completa, pois “os filmes são narrativas e por meio delas a identidade é identificada e compreendida” (Chiconelli, 2022, p. 58). Reconhecendo o grande potencial do cinema em agir como uma ferramenta para reforçar e normatizar discursos que estão diretamente relacionados às estruturas de poder de cada época, tais estruturas, tradicionalmente patriarcais, heterossexuais e brancas, podemos compreender a prevalência de narrativas que buscam marginalizar o que é diferente. A representação feminina no cinema exemplifica essa lógica limitadora e violenta, sendo elaborada com foco em uma audiência masculina, por meio de uma agência masculina e sob uma perspectiva masculina. Larocca (2016, p. 63) acrescenta que as mulheres “são construídas muito mais como

objetos do olhar, em uma clara posição de subordinação, do que como sujeitos”.

A crítica feminista Laura Mulvey, em seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1999), um estudo conjunto nas áreas de cinema e de psicanálise, denuncia a presença do *male gaze*, ou olhar masculino, em narrativas clássicas, olhar este que traduz um inconsciente patriarcal presente na articulação dessas narrativas tradicionais. Nelas, os personagens são moldados através das fantasias masculinas de poder e dominação, sendo articulados de modo a salientar a posição passiva em personagens femininas e a posição ativa em personagens masculinos. Tanto em produções filmicas datando ao início da era do horror no cinema, quanto em produções contemporâneas, a representação feminina ainda enfrenta desafios para superar os artifícios redutores apoiados no *male gaze* em suas narrativas, o que de nenhuma forma significa que seja impossível.

Sustentamos que a representatividade nas produções audiovisuais possibilita uma identificação com o seu público ao permitir que ele consiga se perceber em um produto cultural, entretanto, a sua principal potência está no seu poder em espelhar, nas narrativas, as necessidades e urgências de grupos sociais historicamente esquecidos. Ainda que grupos minorizados tenham sido relegadas ao esquecimento, essa não foi a única estratégia utilizada para silenciar, algumas das mais comuns são: a criação de personagens estereotipados ao extremo, criados para servir de alívio cômico durante a trama, como chacota; personagens criados como vilões ou como objetos de fetiche/desejo; personagens inseridos no enredo somente para sofrer uma punição ou um final trágico e, finalmente, representações higienizadas/idealizadas, como é o caso

da *final girl* nos *slashers movies*. Em relação à representação LGBT no cinema, Espiñeira (2022, p. 32) argumenta que até em produções focadas nesse recorte podem reforçar “a ordem heterossexual” caso apresentem personagens subordinados a um padrão heteronormativo. Além da representação dos personagens em telas, a inclusão de maior diversidade em posições de liderança nas equipes de produção, aliada a uma autoconsciência política e pessoal, permite o nascimento de narrativas críticas e autoconscientes, evitando o uso de arquétipos negativos ou depreciativos.

Segundo Ann Kaplan (1995 em Larocca, 2016, p. 63), o audiovisual é “uma das fontes de expressão dominante da cultura patriarcal, em que o olhar masculino dominante, com base em seu poder político, econômico e sexual, relega as mulheres à marginalidade”. A *final girl*, defendemos, ocupa uma posição marginal nas narrativas tradicionais dos *slasher movies*; apesar de mostrar coragem e inteligência, sua sobrevivência está atrelada à sua representação idealizada como uma heroína sem falhas morais. Ainda que o tropo de personagem tenha sofrido mudanças desde seu estabelecimento na década de 1970 até os dias atuais, é necessário se manter atento em relação a natureza dessas mudanças, assim nasce a necessidade de algumas perguntas orientadoras: É viável que uma direção masculina ultrapasse o modelo tradicional de representação das figuras femininas? E, se isso for possível, essa superação realmente desafia as estruturas de poder convencionais ou se limita a oferecer apenas concessões superficiais?

Sendo assim, o principal objetivo deste artigo concentrou-se em evidenciar a presença do *male gaze* no surgimento do tropo *final girl* e reconhecer o potencial intrínseco deste tropo em virar do avesso

convenções ultrapassadas nas produções contemporâneas, em especial nas narrativas comandadas por uma direção feminina. Diante deste cenário, buscamos realizar uma análise comparativa entre personagens, notando a sua construção visual e narrativa por meio de tópicos de interesse previamente demarcados. O percurso desta pesquisa dividiu-se em duas etapas: a primeira concentrou-se na revisão de estudos teóricos sobre o tema, enquanto a segunda se dedicou a uma análise detalhada das personagens, abordando seus aspectos principais. Para isso, foram revisados os trabalhos de Vera Dika (1987) sobre o gênero *slasher/stalker* e de Carol J. Clover (2015) sobre o tropo *final girl* e suas características. Também foram considerados os estudos de Laura Mulvey (1999), referente ao prazer visual no cinema narrativo clássico, e de Gabriela Larocca (2016), que analisa o tratamento relegado aos corpos femininos no cinema de horror.

A protagonista Laurie Strode, de *Halloween* (1978), é uma das personagens investigadas deste artigo, sendo reconhecida como uma das pioneiras a estabelecer o tropo *final girl*, apontada como um modelo clássico replicado em várias produções posteriores, dessa forma contribuindo na formação de um cânone masculino. Nele, observamos o olhar masculino de maneira explícita tanto em sua protagonista, uma expressão da fantasia masculina, portanto uma figura fetichizada e idealizada, quanto nas personagens femininas adjacentes, expressões da repulsa masculina e punidas através da morte e brutalização completa de seus corpos. Já como segundo referencial, optamos pela trilogia *Rua do Medo* (2021), dirigida por Leigh Janiak, e que apresenta as heroínas Deena Johnson, Samantha Fraser e Ziggy Berman. Elas, por sua vez, foram escolhidas em razão de sua construção subversiva, pois rejeitam

os papéis tradicionais de gênero e sexualidade, além de apresentar uma narrativa centrada na união feminina e no amor lésbico.

Em um passado recente, as narrativas dos *slasher movies* custavam a abordar narrativas dissidentes de forma positiva, no entanto, atualmente, nota-se uma atenção maior a essas questões, com grupos historicamente marginalizados assumindo um papel mais central, adotando uma postura de crítica e denúncia. Dessa forma, posicionam-se de maneira antagônica frente aos velhos discursos moralizantes, tomando o controle de suas próprias histórias e assim demonstrando as possibilidades contidas no cinema de horror, uma vez que eles são “importantes espaços culturais onde o público pode se engajar num escape, examinando tendências e medos na cultura, assim como fazer escolhas de como interpretar e reagir a eles” (Larocca, 2016, p. 60).

Sinalizamos a importância desta pesquisa, pois reconhecemos o impacto das narrativas cinematográficas na propagação de ideias e na manutenção de ideologias dominantes e masculinas por meio de uma representação castradora e limitante das personagens femininas. Ademais, acreditamos que para a construção de um novo cinema, é necessário reconhecer as estratégias do *male gaze* e se negar a reproduzir os mesmos erros, pois a vitória real deve se concretizar no nível do discurso.

O moralismo ascendente: a ascensão dos *slasher movies* e suas heróinas morais

A década de 1970 marca o surgimento do *slasher*, um subgênero em que “um assassino psicopata corta até a morte uma série de vítimas, em sua maioria femininas, uma a uma, até ser derrotado ou morto, geralmente pela garota que sobreviveu” (Clover, 2015, p. 21). Alguns

traços marcantes desse tropo de personagem, cunhado por Clover em 1987, em seu artigo *Her body, himself: gender in the slasher film* são, conforme indicado por Larocca (2016, p. 193): “equilíbrio e adequação admiráveis em suas personalidades, remetendo e incorporando comportamentos considerados mais “puros” e “agradáveis” socialmente”. Nos *slasher movies*, qualquer desvio das normas morais resulta na eliminação imediata da vítima, sendo a violência e a brutalidade ainda mais intensas com alvos femininos, ainda que o número de vítimas possa ser equilibrado. Embora o papel do assassino possa ser interpretado por homens ou mulheres, a perspectiva predominante é a que comumente se refere à masculina, com o assassino assumindo uma posição tradicionalmente masculina, enquanto as vítimas são relegadas a uma posição dita feminina. O assassino exerce o poder do olhar, da violência e da ação narrativa, enquanto as vítimas se tornam meros objetos, incapazes de influenciar a narrativa de qualquer maneira (Dika, 1987, p. 90).

Os Estados Unidos viviam um período político marcado pelo ressurgimento do conservadorismo. De acordo com Larocca (2016), trata-se de uma luta ideológica no país, na qual “a Direita Cristã está engajada em uma busca para revigorar símbolos enfraquecidos que representam as relações maritais, a autoridade parental e a santidade e pureza do cinema do bairro e da escola pública” (p. 98). Além disso, o país enfrentava um aumento da violência, que se refletia em suas produções cinematográficas. Para entender a ascensão da Nova Direita na sociedade norte-americana, também conhecida como Direita Religiosa, é necessário retroceder um pouco e comentar sobre os anos 1960, um período de intensa efervescência política e marcado pelas lutas por direitos civis, conforme aponta Larocca (2016, p. 76).

Nesse período, uma série de protestos buscava enfrentar problemas sociais persistentes no país, como o racismo, o machismo e a homofobia (Larocca, 2016), despertando a ira de grupos conservadores e religiosos. Assim, a Nova Direita surge como uma reação a essas tentativas de progresso social, dedicada a ocupar o espaço político e cultural à força, utilizando a mídia para promover discursos retrógrados, como as “representações extremamente negativas e violentas das mulheres, se inserindo, portanto, num imaginário antifeminista” (Larocca, 2016, p. 77). A eleição de Ronald Reagan, em 1980, intensificou esse processo com sua “retórica inflamada e apocalíptica, que defendia uma moral e tradição americanas próximas do discurso religioso” (Silva, 2021, p. 52). Assim, possibilitando um ambiente propício para disseminar narrativas que reforçavam o moralismo crescente da época, alinhadas ao crescimento da Nova Direita (Silva, 2021, p. 53).

Ainda segundo Larocca (2016, p. 168), Tony Williams argumenta que a maioria dos personagens de horror a partir dos anos 1980, especialmente os assassinos *slasher/stalker*, pode ser vista como um tipo de bicho-papão ultraconservador cultura”. Esses assassinos atuam como juízes e carrascos, julgando e executando a sentença a cada um dos jovens da trama por suas infrações morais como: o uso de drogas, consumo de álcool e a prática do sexo. A *final girl*, por sua vez, não apresenta esses mesmos deslizes durante a narrativa e é uma figura central nos filmes *slasher*, frequentemente representada como uma personagem casta, virtuosa e empática. Essa pureza e submissão aos valores morais desejados pela Nova Direita, são vistas como características que a tornam digna de sobrevivência. Essa dinâmica reflete e reforça as tensões sociais em torno da sexualidade e do comportamento

feminino, destacando a *final girl* como uma figura que, apesar de sua força, ainda opera dentro de um sistema de valores que privilegia uma estrutura de poder masculina, pautada por esse olhar.

A representação feminina nos *slashers movies*: prazer visual e a *final girl*

A representação feminina no cinema de horror, especialmente durante o auge do *slasher*, se utilizou de duas estratégias narrativas: o primeiro punia as personagens através da objetificação do seu corpo, as transformado em objetos de fetiche, além da morte subsequente; o segundo recompensava a personagem idealizada, alinhada a uma visão tradicional de gênero, garantindo a sua sobrevivência por seu comportamento passivo frente a valores patriarcais. Mulvey (1999) exemplifica esses mecanismos ao classificar o olhar feminino como passivo e o olhar masculino ativo. No caso, essas personagens são representadas enquanto frutos das fantasias do *male gaze*, consumidas pelo olhar e exibidas com apelo sexual, servindo narrativamente como objetos, não como sujeitos capazes de mover a ação.

Dessa forma, no cinema subordinado ao olhar masculino, ainda segundo a autora, há uma combinação de duas condições operantes nas estruturas do prazer visual, um deles requer a separação entre a identidade do sujeito e o objeto na tela, enquanto o outro demanda a identificação do sujeito com o objeto. O primeiro, relacionado à escopofilia, proporciona prazer visual ao transformar o outro em um objeto de desejo sexual; o segundo, por sua vez, envolve a identificação com as imagens através do narcisismo e do ego. Ambos coexistem no mundo de fantasia que o cinema oferece, pois “o cinema possui estruturas de

fascinação fortes o suficiente para permitir uma perda temporária do ego enquanto simultaneamente reforçam o ego” (Mulvey, 1999, p. 836).

As vítimas femininas, exemplos da utilização da primeira estratégia, são brutalizadas pelo assassino e possuem visual e comportamento bem distintos em relação a protagonista e, geralmente, única sobrevivente, a *final girl*. Essas personagens possuem um tempo limitado na trama e não demonstram força para mover a narrativa, estando dispostas apenas como um objeto para a apreciação masculina, em uma posição passiva.

À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar sobre o seu semelhante, seu substituto na tela, de modo que o poder do protagonista masculino de controlar os eventos coincida com o poder ativo do olhar erótico, ambos proporcionando um sentimento satisfatório de onipotência. (Mulvey, 1999, p. 838)

Além da narrativa, os elementos técnico-cinematográficos evidenciam a desigualdade na representação dos gêneros, os ângulos de filmagem costumam destacar as personagens femininas, especialmente em partes do corpo que atraem o olhar masculino, como pernas, nádegas e seios. Através do processo de identificação, o espectador indiretamente possui a mulher (Mulvey, 1999, p.840). Quando uma personagem feminina desafia as expectativas do *male gaze*, ela enfrenta punições que podem incluir controle e violência masculina, seja por meio de uma fetichização exacerbada de seu corpo, pela redução a um objeto a ser salvo ou até mesmo pela morte.

Em *Halloween* (1978), são explícitas as diferenças de tratamento entre a *final girl* e as outras personagens femininas, não ao acaso, são personagens de comportamentos e personalidade opostos. Na trama

do filme, quinze anos antes dos eventos presentes, Michael Myers, à época, um menino de apenas seis anos, assassina a sua irmã na noite de Halloween, e, após fugir do hospital onde era mantido preso, retorna para o mesmo bairro onde a tragédia aconteceu e inicia uma nova série de assassinatos, perseguindo a protagonista e suas amigas. Quando comparada a Annie e Lynda, Laurie Strode se destaca por seu comportamento mais recatado. Enquanto suas amigas fazem piadas sobre sua postura certinha e fazem comentários de natureza sexual, Laurie é reservada e responsável.

Tanto Annie quanto Lynda são vítimas da ação brutal de Michael Myers, pois são mulheres sexualmente ativas e de comportamento expansivo, ambas irresponsáveis e rebeldes, longe da figura de mulher ideal e boa esposa, de acordo a um pensamento ideológico tradicional e conservador. Por esses comportamentos desviantes, elas se tornam alvo da objetificação, tanto antes, quanto durante suas mortes, revelando a ansiedade da sexualidade feminina presente na construção dessas personagens.

Figura 1

Annie e Lynda são punidas e objetificadas pelo assassino





Halloween – A Noite do Terror (1978)

Já na trilogia contemporânea *Rua do Medo* (2021), da diretora Leigh Janiak, o tratamento narrativo relacionado às outras personagens femininas se afastam de um juízo moralista e as diferenças de comportamento em relação às heroínas da trama não são mais tão explícitas. A narrativa se desenrola em três períodos temporais distintos: o primeiro, em 1994, que representa o tempo presente, o segundo em 1978, durante um dos massacres que assolaram a cidade; e o terceiro em 1666, que marca o início de toda a história. O enredo é centrado nas três protagonistas: Deena, Sam e Ziggy, todas oriundas de *Shadyside* e que, juntas, buscam desvendar a verdade por trás da lenda da bruxa Sarah Fier e da maldição que aflige a cidade, enquanto enfrentam assassinos e lutam pela sobrevivência. Ao contrário do que ocorre em *Halloween*, onde o sexo ou o uso de drogas eram os gatilhos primários de punição das vítimas, esses não são os motivadores de uma punição na história, pois o comportamento exemplar já não garante a sobrevivência. Nos filmes, comandados e coescritos por um olhar feminino, temos uma narrativa dissidente, onde aqueles à margem lutam para derrubar uma maldição ancestral e masculina que não poupa nem aqueles que se curvam a ordem dominante.

No primeiro, *Rua do Medo: 1994 – Parte 1* (2021), a *final girl* Samantha Fraser faz de tudo para escapar do destino cruel dos moradores da cidade, rompendo a relação lésbica que mantém com a *final girl* Deena Johnson, mudando de cidade e tentando se adequar em um relacionamento hetero, mas nada disso a impede de virar o alvo dos assassinos amaldiçoados que a perseguem de maneira implacável. E, no segundo filme da trilogia, *Rua do Medo: 1978 – Parte 2* (2021), são escancarados os dois mecanismos operantes em um *slasher movie*, entretanto, dessa vez, eles são subvertidos através do enredo de duas personagens secundárias: Cindy, irmã da *final girl* Ziggy, uma referência direta ao modelo clássico do tropo e Alice, amiga de Cindy e com uma personalidade rebelde e comportamento transgressivo. Porém, a estrutura narrativa não pune uma das personagens e recompensa a outra com a sobrevivência. Nenhuma das duas consegue sobreviver, uma vez que a vitória final não está mais ligada a um juízo de valor.

O controle punitivo sobre os corpos femininos é uma característica recorrente em diversos *slasher movies*, e as *final girls* não estão isentas desse padrão, mesmo quando conseguem sobreviver até o final, elas frequentemente enfrentam consequências. Por exemplo, em *Sexta-Feira 13* (1980), a *final girl* Alice Hardy sobrevive, mas é assassinada na sequência *Sexta-Feira 13 - Parte 2* (1981). Da mesma forma, Nancy Thompson, *final girl* de *A Hora do Pesadelo* (1984) após derrotar Freddy Kruger, acaba em um hospital psiquiátrico e é assassinada na sequência *A Hora do Pesadelo 3 - Os Guerreiros dos Sonhos* (1988), um destino semelhante ao da personagem Valerie em *Slumber Party – O Massacre* (1982). Isso demonstra que a vitória da heroína não é tão significativa quanto parece, especialmente quando analisada

sob a perspectiva do *male gaze*, que muitas vezes reduz suas conquistas a uma ilusão de poder e liberdade.

A *final girl*, representante do segundo mecanismo do cinema narrativo masculino, uma idealização da figura feminina, é uma personagem casta, que evita comportamentos excessivamente lascivos ou transgressores. Uma figura familiar ao público, rapidamente reconhecida como a mocinha que vai sobreviver, ela demonstra habilidade e um brilho especial por identificar a ameaça de forma antecipada e, em muitos casos, também é a única do grupo que percebe e acredita no perigo. Assim como o assassino, ela tem a capacidade de conduzir a narrativa, utilizando sua habilidade de perceber e agir com violência, enquanto evita o olhar objetificador do maníaco, pois ela é “assim como o assassino em sua habilidade de ver e usar a violência e, como as vítimas, em sua civilidade normal e inicial inabilidade de ver a violência” (Dika, 1987, p. 90). Dessa forma, ainda conforme a autora, a *final girl* assume o papel de sujeito, ocupando uma posição “masculina” na estrutura narrativa.

A *Final Girl* é masculinizada, em certo sentido. Assim como o assassino não é totalmente masculino, ela não é totalmente feminina, pelo menos não como as suas amigas. Sua inteligência, seriedade, competência em mecânica e outros assuntos práticos e sua relutância sexual a separa de outras garotas e a aproxima, ironicamente, dos mesmos garotos que ela teme ou rejeita, sem mencionar do próprio assassino. (Clover, 2015, p.40)

É importante destacar que, no gênero *slasher/stalker*, conforme Dika (1987, p. 88) observa, a estrutura de identificação faz com que o espectador se conecte com o olhar do assassino, e não com o seu personagem. Em contrapartida, isso não se aplica à heroína do filme, a

final girl. Ou seja, mesmo que o assassino seja uma personagem feminina, ela ocupa uma posição tradicionalmente masculina na narrativa, pois possui o poder que impulsiona a trama e submete os outros ao seu olhar, exercendo a violência. A *final girl*, por outro lado, combina características consideradas femininas e masculinas. Ela é a primeira a perceber quando algo está errado, como se pudesse sentir o olhar e a presença do assassino, por essa razão, acaba enfrentando o perigo sozinha, tomando uma posição de protagonista solitária, em uma dinâmica onde a sobrevivência feminina é isolada e competitiva.

Ela é aquela que encontra os corpos mutilados de seus amigos e se dá conta da extensão do terror que está por vir e o perigo que ela própria corre: aquela que é perseguida, encurralada, ferida: aquela que vemos gritar cambalear, cair, levantar e gritar novamente. Ela é abjeta ao terror personificado. Se os seus amigos sabiam que estavam prestes a morrer, apenas segundos antes de acontecer, a Final Girl vive com esse conhecimento por longos minutos ou horas. Ela sozinha encara a morte, mas é também sozinha que descobre a força para enrolar o assassino até a chegada do resgate (final A) ou para mata-lo por conta própria (final B). (Clover, 2015, p. 35)

Em *Halloween*, Laurie Strode é a única sobrevivente, suas amigas e seus respectivos namorados são assassinados, somente ela acaba encontrando a salvação, ou seja, “essa visão liberal e individualista da vitória da *Final Girl* coloca uma só mulher no pedestal, pois, para ganhar, ela tem que competir com as outras, e ser perfeita o suficiente” (Harris em Chiconelli, 2022, p. 68). As narrativas do cinema *slasher* frequentemente apresentavam mulheres de forma fetichizada, visando agradar ao olhar masculino e sustentar uma agenda ideológica conservadora. Dika (1987, pp. 97-98) observa que “com a presidência de Reagan, veio

a finalização de um processo já em andamento que tendia a reverter os ideais, aspirações e atitudes dos anos 1960. A América retornou aos valores tradicionais - família, lar e religião”. Nesse contexto, a *final girl* assume um papel crucial na reafirmação desses valores. Ela é protegida, enquanto seus amigos e personagens com comportamentos desviantes enfrentam mortes brutais, com punições severas especialmente direcionadas às mulheres. Essa estratégia de punição reflete um desejo de estabelecer um modelo de comportamento feminino que deve ser seguido para evitar o mesmo destino, pois, como destacado por Larocca (2016, p. 193), esses filmes “criam heroínas modestas e prudentes que encarnam o papel ideal de feminilidade em uma política e cultura conservadora, caracterizando-se por serem agradáveis e femininas, ao mesmo tempo em que são ativas e vulneráveis”.

Em *Rua do Medo*, suas heroínas já não podem ser classificadas como isoladas, uma vez que sua vitória é coletiva, não mais individual, além de que todas elas, sem exceção, recebem a ajuda de diversos personagens ao decorrer da trama. Além disso, as três *final girls* se juntam e lutam lado a lado, salvando a vida uma da outra mais de uma vez. Essa conquista é também simbólica, pois a derrota do inimigo, enfim revelado como um homem branco, em posição de poder como delegado da polícia, resulta na libertação de toda a cidade de sua marginalização. O círculo pessoal de amigos de Deena também a auxiliam de maneira significativa: Kate identifica a conexão entre o sangue de Sam e a sede de sangue dos assassinos, enquanto Josh reconhece que eles são os mesmos responsáveis pelos massacres do passado e ajuda a elaborar um plano de ação. Até mesmo Simon, o alívio cômico do grupo, participa da luta, dentre outros personagens.

Outro fator marcante na representação desse tropo em seu período clássico é a demonstração de uma preocupação e empatia genuína em relação aos outros, refletindo um instinto maternal. Podemos observar esse fenômeno de maneira explícita em *Halloween*, Laurie é retratada como alguém confiável para se deixar uma criança, naturalmente carinhosa com elas e retribuída na mesma medida, ao contrário de suas amigas. Passados mais de quarenta anos entre o lançamento deste clássico e *Rua do Medo*, essa questão sequer é levantada ou sugerida na história.

Referente à sexualidade da *final girl*, nas primeiras representações do tropo, a retidão moral era uma norma predominante. Embora a personagem não precise ser uma virgem, como é o caso de Laurie Strodie e Nancy Thompson, ela apresentará um “comportamento mais responsável em relação ao sexo, ao álcool e às drogas” (Luís, 2021, p. 9). Laurie é heterossexual, embora não demonstre grande interesse pelo sexo oposto ou coragem de se aproximar. Seu comportamento é quase infantil, revelando um pudor absoluto, ainda que mencione um garoto que a atrai, não toma nenhuma iniciativa para estabelecer um contato, demonstrando uma inibição rígida. No caso de duas das demais personagens sob escrutínio neste artigo, Deena e Samantha, a sexualidade é um fator de grande importância no desenvolvimento da história, em uma nova inversão das estruturas narrativas convencionais.

Se, antes, a resistência ao exercício da própria sexualidade e o padrão heteronormativo estabelecido, eram uma das características mais comuns de uma *final girl*, em *Rua do Medo* temos uma trama inteiramente pautada no amor romântico entre mulheres. Como já mencionado anteriormente, as heroínas Sam e Deena são um casal lutando contra a tormenta e, contrariando as expectativas, vencem e permanecem juntas.

A *final girl* Sam, ainda que com margem para a interpretação de uma possível bissexualidade, foi identificada nesta pesquisa como uma mulher lésbica, especialmente em razão da ênfase na narrativa sobre sua condição de disfarce, em uma provável representação de auto-apagamento.

O breve romance heterossexual com Peter serve como uma estratégia para escapar do preconceito social e familiar, além de integrá-la na sociedade higienizada de *Sunnyvale*, cidade vizinha e rival de *Shadyside*. Sam sente uma paixão tão intensa por Deena que consegue enfraquecer momentaneamente a maldição, permitindo seu escape do estado possuído e assassino por tempo suficiente para evitar a morte de sua namorada. Ambas chegam a trocar carícias frente a câmera e, com a verdade sobre a maldição de *Shadyside* finalmente revelada, descobrimos que toda a maldição era um resultado direto da ira masculina por suas fantasias rejeitadas e da ambição em destruir e consumir tudo a sua volta para se satisfazer.

Figura 2

Deena e Sam trocam carícias



Rua do Medo: 1994 – Parte 1 (2021).

A decisão em desenvolver uma narrativa contra hegemônica, com uma história de amor lésbico que não termina em tragédia ou sujeita as personagens a condição de objeto para fantasias pornográficas masculinas, *é prova da potência do tropo. Defendemos que quaisquer narrativas antes agindo a serviço de determinada agenda ideológica, nociva sob um ponto de vista feminista, também podem ser subvertidas em favor de valores progressistas, desafiando normas tradicionais de gênero e oferecendo novas perspectivas sobre suas próprias urgências sociais.*

Por um cânone feminista: considerações acerca das potencialidades do tropo

Conforme apresentado, as características mais convencionais da *final girl* estavam alinhadas a uma lógica patriarcal, branca e heteronormativa. Essas representações se enraizavam tanto no imaginário coletivo que contribuíam para a manutenção de uma agenda social ideológica conservadora, especialmente durante a chamada Era de Ouro dos *slasher movies*, nos anos 1980. A personagem precisava exibir um grande recato em relação ao sexo, adotar um comportamento moralmente aceitável e se destacar de maneira evidente em comparação com outras personagens femininas do enredo. Além disso, sua representação visual seguia um padrão estético branco, e sua sexualidade nunca se afastava da heterossexualidade esperada. Assim, as mulheres eram obrigadas a reprimir a livre expressão de sua sexualidade e subjetividade para garantir sua sobrevivência.

No entanto, por meio da análise comparativa de personagens, conseguimos demonstrar que essas características não permaneceram imutáveis ao longo do tempo, estereótipos antes considerados canônicos

foram subvertidos, inicialmente de forma sutil, mas ganhando maior expressão nas narrativas contemporâneas. Ao analisar a fundo a personagem de Laurie Strode, podemos afirmar que sua construção se alinha ao estilo clássico de representação do tropo, sendo facilmente reconhecível e servindo como modelo para a criação de diversas heroínas em filmes *slashers* lançados depois do sucesso de *Halloween*. Laurie se destaca entre seu grupo por suas qualidades de boa moça: é pura, virginal, heterossexual e com tato natural para cuidar de crianças. Ela não age de forma irresponsável e demonstra grande empatia pelos outros, sendo a única que percebe a ameaça e reage com violência para sobreviver ao ataque de Michael Myers. No entanto, mesmo lutando por sua vida, é resgatada por uma figura masculina, o psiquiatra Sam Loomins, nos momentos finais do filme.

Embora alguns estereótipos prejudiciais ainda estejam presentes na representação feminina no cinema, com a observação das demais personagens escolhidos para a análise, observamos um esforço para modernizar esse tropo, buscando uma representação mais progressista e menos rígida. Nos três filmes de *Rua do Medo*, encontramos três *final girls* como protagonistas, essas personagens, ao contrário da tradição no subgênero *slasher*, são vistas como párias dentro da narrativa, assim como os demais moradores de *ShadySide*. Deena Johnson, Samantha Fraser e Ziggy Bergman percebem que se adequar socialmente não é suficiente para evitar a tragédia, na verdade nunca foi, a verdadeira saída é uma rebelião feminina.

Com essa nova abordagem, a trilogia estabelece um ideal de heroína que se fortalece pela união e pela agência feminina, logo o tropo provou ter potência o suficiente para superar as narrativas do passado

e tentar novos caminhos. Nas mãos certas, a *final girl*, antes concebida para dar suporte a um discurso conservador, pode ser imaginada como um ícone da representatividade feminina, uma personagem forte que não desiste mesmo em grande perigo e consegue vencer por sua própria força.

A trilogia *Rua do Medo* (2021) é pioneira nesse sentido, inovando o tropo ao introduzir uma protagonista não branca e lésbica, algo considerado inconcebível na era de ouro do *slasher*. Pierce, conforme citado por Chiconelli (2022, p. 55) alerta que no gênero do horror há “um espaço para se rebelar contra as normas dominantes que nos oprimem e que pode ser um lugar para explorar a mudança social e cultural, particularmente em relação ao movimento de libertação das mulheres”.

Esta mudança nas dinâmicas de poder nas narrativas dos *slasher movies* são ainda mais explícitas quando pensamos Laurie Strode enquanto uma personagem de criação masculina e as heroínas de *Rua do Medo* como representantes de um olhar feminino e consciente das dinâmicas de poder em jogo. Essas personagens foram previamente selecionadas justamente por serem antagônicas, de um lado temos uma visão e estrutura tradicionais, subordinadas ao prazer visual, já do outro, temos uma narrativa visceralmente subversiva. Caso as mesmas regras da Era de Ouro estivessem operantes, jamais veríamos uma história de amor romântico entre duas *final girls*, quem dirá um papel de protagonismo tão importante nas mãos de uma personagem negra e homossexual. Essa transformação parece viável por três razões: o profundo conhecimento da diretora Leight Jeniak sobre as estruturas narrativas do subgênero *slasher*, o reconhecimento das intencionalidades que foram perpetuadas ao longo do desenvolvimento dessas produções e o desejo de inverter o cânone estabelecido.

Deste modo, chegamos à conclusão de que é fundamental reconhecer a ameaça presente nos discursos propagados pelas narrativas cinematográficas e os mecanismos utilizados para sustentar esses discursos. Sendo assim, esta pesquisa se revela de grande importância ao contribuir para os esforços coletivos nos estudos sobre a representação feminina no cinema de horror *slasher*. Além disso, ao oferecer uma nova perspectiva sobre as potencialidades do tropo *final girl*, o artigo enfatiza que essas personagens podem ser reimaginadas de maneira a desafiar as estruturas de poder, não as sustentar. Ao explorar narrativas que rompem com os padrões tradicionais, a pesquisa abre espaço para a criação de personagens femininas que não apenas sobrevivem, mas que também se afirmam como agentes de mudança, contribuindo para uma discussão mais ampla sobre gênero e poder no cinema contemporâneo.

Referências

- Clover, C. (2015). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
- Chiconelli, G. C. (2022, Jan/Jun). Vítimas ou heroínas? Representação feminista de personagens do gênero feminino em filmes de terror slasher na trilogia Rua do Medo. *Revista Miguel*, 6, 54-75.
- Dika, V. (1987). *The stalker film 1978-1981*. In G. Waller (Org.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. University of Illinois Press.
- Espiñera, J. (2022). *Fora do armário: as novas representatividades do horror queer no cinema* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade de Brasília.

Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia - Estudos Culturais: Identidade Política entre o Moderno e Pós-Moderno*. EDUSC.

Larocca, G. (2016). *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 19 (1970 - 1980)* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná].

Luís, R. F. (2021) *As muitas máscaras do slasher movie: Como os medos da sociedade se refletem na evolução do gênero* [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa].

Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford UP.

Silva, R. C. (2021) *O Pesadelo Americano: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989)* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina].

ÍNDICE REMISSIVO

A

Animais Fantásticos 267, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285

Arte 4

audiovisuais 290

audiovisual 35, 36, 45, 50, 54, 62, 67, 72, 73, 81, 180, 183, 231, 234, 243, 248, 291

audiovisuales 159, 168, 169, 213, 232

Auschwitz 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207

B

Bom Trabalho 235, 243, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262

C

censura 123, 124, 130, 133, 134, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 285

cine 37, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231

cine español 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 221, 222, 225, 227, 228, 229, 231

cinema 14, 16, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 67, 68, 69, 71, 75, 79, 80, 84, 85, 89, 90, 93, 109, 119, 121, 124, 134, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 206, 207, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 252, 263, 266, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 301, 302, 307, 309, 310

cinematográfica 8, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 53, 55, 58, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 82, 84, 88, 90, 92, 96, 108, 118, 119, 124, 131, 135, 143, 144, 147, 148, 149, 159, 160, 161, 168, 172, 173, 183, 199, 210, 211, 212, 230, 231, 232, 239, 240, 242, 243, 268

cinematográficas 16, 35, 40, 43, 45, 52, 54, 57, 89, 118, 141, 150, 175, 179, 235, 236, 239, 293, 294, 309

cinematográfico 38, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 92, 109, 118, 119, 121, 143, 153, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 170, 171, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 203, 207, 232, 241, 289

cinematográficos 35, 48, 51, 54, 59, 161, 173, 175, 182, 214, 297

comunicação 12, 35, 39, 40, 50, 60, 67, 71, 73, 93, 119, 127, 129, 130, 146, 154, 155

comunicación 159, 161, 162, 164, 165, 179, 180, 185, 186, 216

conservadorismo 130, 136, 294, 310

cores 60, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 107, 198

D

Devir 243, 246, 248, 258, 262

Devir-deriva 262

Dumbledore 9, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286

E

estética 19, 42, 47, 60, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 250, 252, 253, 255, 262

estudantes 8, 159, 160, 161, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 183

F

ficção 15, 16, 17, 22, 23, 31, 49, 136, 139,
140, 197, 239, 268, 269, 271

ficción 170, 171, 175, 186

filme 14, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 36, 38, 43,
44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56,
57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 73, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 85,
89, 94, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 109,
110, 111, 112, 114, 116, 118, 124, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 145, 148, 151,
152, 153, 160, 182, 187, 189, 195, 196,
197, 198, 199, 201, 202, 203, 210, 215,
216, 225, 226, 227, 229, 235, 236, 237,
238, 239, 241, 243, 253, 254, 255, 256,
257, 261, 262, 268, 273, 274, 276, 284,
285, 298, 300, 301, 307

filmes 23, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46,
47, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 63, 66,
67, 79, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97,
98, 112, 116, 118, 119, 135, 136, 138,
139, 140, 141, 142, 145, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 156, 157, 197, 199,
201, 205, 214, 215, 216, 217, 222, 223,
224, 225, 226, 228, 229, 234, 237, 238,
267, 284, 285, 288, 289, 295, 299, 303,
307, 309, 310

final girls 300, 303, 307, 308

Frames 254, 256, 257

G

gênero 160, 165, 166, 170, 171, 173, 174,
176, 178, 180, 182, 183, 184, 226,
227, 310

gênero 16, 17, 32, 36, 43, 49, 50, 51, 52, 54,
55, 56, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 101,
107, 118, 119, 135, 139, 198, 266, 267,
268, 271, 289, 292, 293, 296, 301, 306,
308, 309, 310

H

heróis 88, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 116, 118

homossexual 269, 271, 285, 286, 308

homossexualidade 9, 150, 264, 265, 267,
271, 285

horror 188, 288, 289, 290, 292, 293, 295,
296, 308, 309, 310

I

imagem 19, 22, 54, 64, 65, 68, 69, 71, 72,
73, 74, 75, 78, 85, 99, 101, 112, 115,
116, 126, 127, 129, 131, 135, 136, 196,
197, 200, 201, 202, 236, 241, 242, 251,
252, 253, 258

imagen 163, 177, 178, 179

imágenes 163, 164, 180

imagens 56, 64, 66, 127, 131, 135, 136, 139,
143, 144, 156, 197, 198, 201, 204, 233,
235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 252,
253, 254, 255, 256, 258, 259, 260,
262, 285, 296

imaginario social 8, 159, 160, 162, 165,
177, 180, 185

Instagram 269

L

LGBT 265, 270, 285, 291

LGBT+ 265, 285

LGBTs 269

M

male gaze 290, 291, 293, 296, 297, 301

mangás 13, 14, 17

Marvel 59, 88, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122

mulher 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
100, 103, 104, 108, 112, 117, 151, 197,
199, 200, 297, 298, 302, 305

mulheres 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97,
98, 99, 103, 106, 108, 111, 118, 119,
153, 188, 253, 289, 291, 294, 295, 298,
302, 303, 304, 306, 308

N

Netflix 14, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 48, 49,
50, 54, 55, 57, 58, 59, 167, 169, 173

O

O Irlandês 36, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 58
Oppenheimer 60, 61, 62, 63, 69, 70, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85

P

película 135, 136, 137, 160, 165, 167, 168,
169, 171, 182, 209, 216, 221, 224, 226,
227, 228, 230, 258, 285

películas 135, 136, 139, 142, 145, 160, 162,
164, 165, 168, 169, 170, 174, 176, 182,
184, 198, 211, 213, 215, 221, 223,
224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231

Primo Levi 187, 188, 192, 194, 202, 205, 206

S

salas de cine 168, 186, 209, 211, 212, 215,
217, 226, 229, 230

Salazar 8, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 135, 136, 139, 143, 145, 155, 156

slasher 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295,
296, 300, 301, 302, 306, 307, 308,
309, 310

slasher movies 291, 293, 294, 300, 306, 308

slashers 291, 296, 307

streaming 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 48,
49, 57, 58, 160, 167, 168, 169, 171,
173, 174, 175, 178, 180, 183, 211, 230

super-heróis 88, 93, 118

T

taquilla 183, 185, 209, 213, 214, 215, 225,
226, 228, 229, 230, 231

Thermae Romae 7, 13, 14, 15, 17, 20, 21,
22, 24, 25, 26, 28, 32, 34

Y

YouTube 167, 169

RIA

Editorial