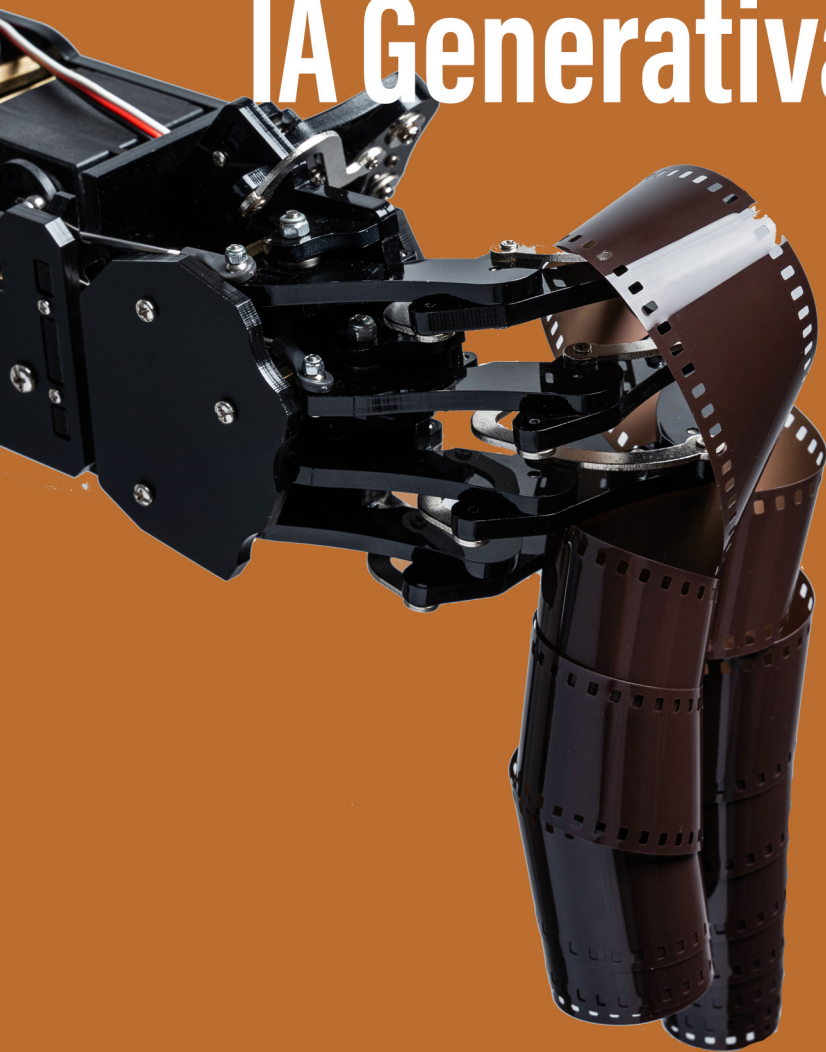


José Carlos Marques, Ingrid Assis e Dorotea Bastos (Coords.)

# Dos Lumière à IA Generativa



**RIA**  
Editorial

# **Dos Lumière à IA degenerativa**

José Carlos Marques  
Ingrid Assis  
Dorotea Bastos  
(Coordenação)

**RIA**  
Editorial

## **Ria Editorial - Conselho Editorial**

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (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 Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

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 Mesos (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 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©[blcakday](#) - stock.adobe.com (arquivo nº 668565509)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-9220-39-3

Título: Dos Lumière à IA degenerativa

Coordenadores: José Carlos Marques, Ingrid Assis e Dorotea Bastos

1.ª edição, 2025.



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](mailto: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. Carolina Gois Falandes, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

Sob a batuta de Dorotea Bastos, Ingrid Assis e José Carlos Marques, o livro em questão se apoia em capítulos primorosos que oferecem, cada qual com sua perspectiva e alicerce teórico, um mergulho pela linguagem cinematográfica. São examinadas variadas faces da sétima arte – do estilo clássico ao hibridismo contemporâneo – e tecidas discussões sobre obras ficcionais e/ou documentais, além de leituras filmicas críticas. Considerando a relevância do campo para a academia e a indústria criativa, bem como as potencialidades e os desafios estéticos e éticos hoje impostos pelo uso da IA, esta obra torna-se imprescindível, pois analisar o cinema é compreender a sociedade que o molda.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autoras e autores**

Águeda María Valverde-Maestre

Ana Elisa Sartori Lemos de Oliveira

Ana Lúcia Barbosa Moraes

André Luiz de Albuquerque Azenha

Andrés Navarro-Garrido

Brunna Arrais

Claritza Arlenet Peña Zerpá

Dorotea Souza Bastos

Felipe Ferreira Neves

Fernanda Salvo

Giovanne Faccio

Gustavo Barreto

Jamer Guterres de Mello

Jorge Sánchez-Carrión

Josenildo Soares Bezerra

José Alirio Peña Zerpá

José Patricio Pérez-Rufi

Julia Zanutim Picolo

Luiz Fernando Wlian

Marcelo Bolshaw Gomes

María Isabel Pérez-Rufi

Mirella Lopes de Aquino

Mixzaida Yelitza Peña Zerpá

Theresa Medeiros

Victória Zilmara Alves

# SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Introdução a uma vida desacelerada..... | 11 |
| <i>Denis Renó</i>                       |    |

## PARTE 1 - FICÇÕES

|   |    |
|---|----|
| El personaje del cine clásico de Hollywood como rol<br>en el relato audiovisual: análisis formal..... | 14 |
| <i>José Patricio Pérez-Rufi</i>   |    |
| <i>María Isabel Pérez-Rufi</i>  |    |
| <i>Águeda María Valverde-Maestre</i>  |    |
| <i>Andrés Navarro-Garrido</i>   |    |
| <i>Jorge Sánchez-Carrión</i>  |    |

|  |    |
|--|----|
| Fabulação, afeto e dimensão política em <i>Récits d'Ellis Island</i> ..... | 38 |
| <i>Ana Lúcia Barbosa Moraes</i>  |    |

|  |    |
|--|----|
| O caos que cria: expressionismo e o ato criador em <i>Cisne Negro</i><br>de Daren Aronofsky..... | 58 |
| <i>Ana Elisa Sartori Lemos de Oliveira</i>   |    |

|   |    |
|---|----|
| O espaço cenográfico como dispositivo de memória..... | 83 |
| <i>Theresa Medeiros</i>                               |    |

## PARTE 2 - REALIDADES

|   |     |
|---|-----|
| Entre a palavra e a alteridade: o cinema de Eduardo Coutinho e sua contribuição para as experiências no campo jornalístico..... | 103 |
| <i>Gustavo Barreto</i>  |     |
| <i>Fernanda Salvo</i>   |     |

|  |     |
|--|-----|
| Entre a ausência do pai e a carga da mãe: uma análise do documentário “Todos nós cinco milhões”..... | 131 |
| <i>Victória Zilmara Alves</i>  |     |
| <i>Josenildo Soares Bezerra</i>  |     |

|   |     |
|---|-----|
| O cinema documental de Sergei Eisenstein e o labirinto da ficcionalidade..... | 150 |
| <i>Julia Zanutim Picolo</i>   |     |

## PARTE 3 - CRÍTICAS

|   |     |
|---|-----|
| Cinema e democracia: uma análise de A Onda e a Seita..... | 176 |
| <i>Marcelo Bolshaw Gomes</i>                              |     |
| <i>Mirella Lopes de Aquino</i>                            |     |

|  |     |
|--|-----|
| Desnudando corpos dissidentes: a insurgência em <i>Corpo Elétrico</i> (2017) sob a ótica da extremidade e da teoria <i>queer</i> ..... | 192 |
| <i>Felipe Ferreira Neves</i>   |     |
| <i>Luiz Fernando Wlian</i>   |     |
| <i>Giovanne Faccio</i>   |     |



|  |     |
|--|-----|
| A abjeção como ferramenta de insurreição do corpo feminino no cinema de horror: o feminino monstruoso em <i>A Substância</i> (2024)..... | 220 |
| <i>Brunna Arrais</i>   |     |
| <i>Dorotea Souza Bastos</i>  |     |
| A persistência do “outro”: xenofobia, estereótipos e o caso Mr. Yunioshi em <i>Bonequinha de Luxo</i> .....                              | 238 |
| <i>André Luiz de Albuquerque Azenha</i>  |     |
| <i>Jamer Guterres de Mello</i>   |     |
| La IA y ambiente: Perspectivas desde las piezas audiovisuales de DW (2023-2025).....   | 262 |
| <i>José Alirio Peña Zepa</i>   |     |
| <i>Claritza Arlenet Peña Zepa</i>  |     |
| <i>Mixzaida Yelitza Peña Zepa</i>  |     |
| <i>Índice Remissivo</i> .....  | 290 |

**DOS LUMIÈRE À IA DEGENERATIVA**

# INTRODUÇÃO A UMA VIDA DESACELERADA

A sociedade midiaticizada urge movimentos denominados por Zygmunt Bauman (2017), em sua obra póstuma, como retrópicos. Para o autor, em sua obra póstuma, é necessária uma revisão do mundo contemporâneo, observando o que abandonamos com o objetivo de voltar a caminhar adiante. Ainda, segundo o autor, não se trata de uma nostalgia sem sentido, mas a oportunidade de recuperar algumas características essenciais que sustentam a vida, dentre elas o tempo. Tal ideia está conectada diretamente a algumas das propostas do português António Fidalgo (2013), que defende a necessidade de uma ética mínima para a sociedade contemporânea, especialmente no tratamento à saúde e a necessidade de desacelerar, num movimento *Slow Living* que já está presente em outros setores da sociedade contemporânea.

Diante disso, o tema que mais podemos absorver das ideias do português quando pensamos na ecologia dos meios está na ética do descanso. O descanso é parte da vida, mas parece ter se transformado em privilégio. E a falta do descanso está diretamente conectado à obra *Retrotopia*, que oferece ao leitor a última grande reflexão do polonês Zygmunt Bauman. O livro, publicado pela primeira vez em fevereiro de 2017, um mês após o falecimento do pensador, traz à tona reflexões sobre a humanidade, com olhares (topia) para o passado (retro) em busca dos pontos pelos quais ela se perdeu. A introdução da obra e o primeiro capítulo dedicam-se a debater sobre o que é nostalgia para, em seguida, apontar os caminhos aparentemente equivocados. Neste espectro de erros direcionais, Bauman nos apresenta exatamente a velocidade

pela qual a sociedade passa pela vida, apesar da crescente expectativa de vida. Uma busca pela rapidez, que não é exclusivo da fotografia, e que, de fato, precisa de uma revisão. Para o autor, “A nostalgia - como sugere Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard – ‘é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia’” (Bauman, 2017, p. 8). Neste cenário, encontramos um ecossistema midiático contemporâneo que resulta de transformações tecnológicas marcantes, somadas às alterações comportamentais no uso destas novas tecnologias. De fato, essa não é uma característica somente da contemporaneidade, mas da própria ecologia dos meios (Postman, 2015). Porém, parece-nos ser obrigatório o reconhecimento de que a tecnologia digital nos levou a alterações mais rápidas e expressivas (Renó & Flores, 2018). Uma sociedade acelerada, portátil, móvel, multiplataformizada, cada vez mais dependente das tecnologias e com a instantaneidade como característica básica.

No panorama desta aceleração, propomos o debate desta obra, que reúne textos que se relacionam ao olhar retrotópico sobre a ecologia dos meios e os temas do livro. A partir de uma seleção rigorosa e realizada às cegas pelas coordenações, chegou-se à composição capitular. Espero, com este conteúdo, que pensamentos sobre o ecossistema em que vivemos sejam alavancados e soluções para um cotidiano eticamente saudável sejam encontradas. Boa leitura.

*Denis Renó*  
*Diretor Geral*

## **PARTE 1 - FICÇÕES**

# EL PERSONAJE DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD COMO ROL EN EL RELATO AUDIOVISUAL: ANÁLISIS FORMAL

*José Patricio Pérez-Rufl<sup>1</sup>*  
*María Isabel Pérez-Rufl<sup>2</sup>*  
*Águeda María Valverde-Maestre<sup>3</sup>*  
*Andrés Navarro-Garrido<sup>4</sup>*  
*Jorge Sánchez-Carrión<sup>5</sup>*

- 
1. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España. Profesor Titular del Dep. Com. Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. [patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)
  2. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España. Investigadora independiente. [mrufi76@yahoo.es](mailto:mrufi76@yahoo.es)
  3. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, España. Doctoranda del Programa de Ciencias Sociales por la Universidad de Granada. [aguedavalma@correo.ugr.es](mailto:aguedavalma@correo.ugr.es)
  4. Máster en Creación AV y Artes Escénicas por la Universidad de Málaga, España. Doctorando del Prog. Doctorado Interuniv. en Com. por la Universidad de Málaga. [andresnavarrogarrido@uma.es](mailto:andresnavarrogarrido@uma.es)
  5. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España. Becario colaborador del Dep. Com. AV y Publicidad de la Universidad de Málaga. [jorgesanchezcarrion@uma.es](mailto:jorgesanchezcarrion@uma.es)

El cine clásico de Hollywood constituye una categoría central en la historiografía fílmica por su influencia estética, industrial y narrativa, aunque su definición sigue siendo objeto de debate. Esta etiqueta remite a un modelo de producción desarrollado entre 1917 y 1960 en el seno del *studio system* y a un modelo narrativo caracterizado por una estructura dramática de desarrollo lineal, causal y ordenado, donde cada componente técnico queda subordinado a la claridad narrativa (Bordwell et al., 1997; Calero Ruiz & Pavés Borges, 2022; Pravadelli, 2014). A pesar de su apariencia homogénea, este modelo presenta zonas de ambigüedad y fisuras internas que invitan a repensarlo como convención flexible más que como paradigma cerrado (Jiménez González, 2023; Pravadelli, 2014).

Desde un punto de vista narrativo, el clasicismo hollywoodense organiza sus elementos formales al servicio de una historia inteligible y coherente. El principio de causa y efecto, la progresión hacia una resolución definida, la presencia de un único mundo diegético y el uso de un estilo visual transparente constituyen sus ejes vertebradores (Pérez-Rufí et al., 2023; Valverde-Maestre & Pérez-Rufí, 2022). Esta lógica interna se refleja tanto en las estructuras principales como en las secuencias aparentemente accesorias. Incluso los créditos iniciales reproducen patrones narrativos que refuerzan el orden clásico del relato (Arriaga Benítez, 2022).

En este sistema narrativo, el personaje ocupa una posición estratégica. Su papel como figura vertebradora del relato trasciende la verosimilitud psicológica. Se configura como un dispositivo formal dotado de agencia narrativa y orientado a objetivos explícitos, cuyas decisiones impulsan el desarrollo de la trama (Galindo Pérez, 2019;

Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2023). El protagonismo no depende solo de su complejidad psicológica, sino de su función estructural como motor de la acción. Por ello, el análisis del personaje admite una lectura formal basada en su rol narrativo.

El concepto de personaje como rol responde a una aproximación que privilegia su funcionalidad dentro del sistema dramático. En lugar de abordarlo como una individualidad psicológica completa, se lo concibe como un operador textual que articula relaciones, conflictos y soluciones en el interior del relato (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016). Este enfoque identifica tres niveles de análisis complementarios: el personaje como persona (fenomenológico), como rol (formal) y como actante (estructural). El presente trabajo se centra en el segundo, orientado a detectar regularidades funcionales en la construcción de los protagonistas del cine clásico.

Dentro de esta perspectiva, el personaje aparece codificado a través de tipologías reconocibles que condensan atributos culturales y narrativos. Tipos como el héroe, la *femme fatale*, el mentor o el antagonista configuran repertorios dramáticos estables que funcionan como atajos cognitivos para el espectador y como ejes estructurales del relato (Pavis, 1983; Pérez-Rufi et al., 2023). Estos arquetipos, en lugar de cerrar la interpretación, permiten una economía narrativa eficaz al condensar información y activar expectativas. Su configuración remite a una abstracción de gestos, acciones y comportamientos que excede la individualidad psicológica y revela su papel articulador dentro del discurso cinematográfico (Casetti & Di Chio, 2017).

Este tipo de lectura formal resulta especialmente pertinente para el análisis del cine clásico, en tanto que dicho modelo narrativo se



sostiene sobre la relación directa entre función dramática y desarrollo estructural. Nuestro trabajo asume como hipótesis de partida que el cine clásico tiende a construir protagonistas funcionales, dotados de agencia narrativa, con una orientación activa hacia el logro de objetivos claramente definidos, y que esta organización responde a una lógica de causalidad dramática en la que los valores que el personaje encarna son fundamentales para su identificación por parte del espectador. Dicho patrón articularía la trama y la identificación afectiva del espectador (Rybin, 2022).

A diferencia de enfoques más descriptivos centrados en el análisis psicológico, nuestra propuesta metodológica concibe al personaje como un instrumento estructural que dinamiza el relato. Su efectividad no radica tanto en su profundidad emocional como en su capacidad para estabilizar o transformar un universo diegético en tensión (Flores Pintado et al., 2024). Desde esta óptica, las oposiciones formales identificadas por Casetti y Di Chio (2017) —activo/pasivo, protagonista/antagonista, protector/frustrador— resultan útiles para sistematizar las configuraciones narrativas del personaje clásico.

La idea del personaje como rol narrativo tendría así capacidad para articular el sentido del filme. Más allá de representar individuos autónomos, los personajes del clasicismo hollywoodense operan como nodos estructurales que organizan las secuencias, jerarquizan la información y canalizan la experiencia del espectador. La construcción del protagonista, su posición moral, sus decisiones y su trayectoria dramática definen la orientación del relato y la lógica de su desenlace (Pérez-Rufi et al., 2023; Valhondo-Crego, 2020).

La investigación aquí propuesta se inscribe en esta línea teórica y metodológica para examinar la configuración del personaje clásico como rol funcional dentro de la narrativa hollywoodense. A través de una aproximación comparada y formalista, se propone identificar patrones recurrentes que explican su eficacia narrativa y su centralidad en la gramática fílmica clásica. De hecho, a través de una perspectiva sustentada en la doble tradición analítica —estructuralista y funcional—, se aspira a ofrecer nuevas claves para comprender los fundamentos narrativos del cine de Hollywood en su etapa de consolidación estilística.

## **Objetivos y metodología**

El objetivo principal de esta investigación es examinar la representación del personaje en el cine clásico de Hollywood desde un enfoque formal, con especial atención a su configuración como rol dentro de la estructura narrativa. Se pretende establecer de qué modo los personajes contribuyen al desarrollo del relato mediante patrones de acción, conductas y funciones dramáticas, con el propósito de identificar regularidades estructurales que permitan caracterizar al protagonista clásico al margen de sus particularidades psicológicas o contextuales.

Para alcanzar estos fines, se ha adoptado una metodología cualitativa de análisis textual fílmico que combina la perspectiva fenomenológica y narratológica desarrollada por Casetti y Di Chio (2017), adaptada por Pérez-Rufi (2016). Esta aproximación metodológica parte de la comprensión del personaje como un simulacro de sujeto, con atributos físicos, psicológicos, sociales y morales, así como una función codificada que articula la progresión del relato. El personaje

se analiza, por tanto, en su doble dimensión: como figura humanizada y como dispositivo estructural al servicio de la narración.

El estudio se basa en el visionado sistemático y el análisis detallado de una muestra representativa de películas producidas durante el periodo clásico de Hollywood (1917-1960), que abarca una variedad de géneros (drama, comedia, wéstern, musical, cine negro, melodrama) y tipologías de protagonistas. La selección de títulos se ha guiado por su relevancia en la historiografía del cine y su inclusión en estudios previos (Allen & Gomery, 1995; Bordwell et al., 1997), lo que garantiza una base sólida para el estudio comparado.

Durante el proceso analítico, se han descrito y codificado las acciones principales del protagonista, sus metas, decisiones, motivaciones, relaciones interpersonales y transformaciones a lo largo del relato. A partir de estas observaciones, se ha procedido a una clasificación según los pares de oposiciones propuestos por Casetti y Di Chio (2017): activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificador/conservador, mejorador/degradador, protector/frustrador y protagonista/antagonista. Estas categorías permiten observar la función que el personaje desempeña dentro del relato y establecer configuraciones narrativas recurrentes.

El enfoque no pretende ofrecer un retrato psicológico de los personajes, sino identificar su rol en la arquitectura dramática. La metodología aplicada privilegia, por tanto, la lectura formal de las acciones, relaciones y decisiones que los personajes realizan en el desarrollo del relato, para determinar cómo su comportamiento configura la estructura narrativa del cine clásico. Así, el análisis se alinea con una tradición teórica que ve en el personaje no una copia de la realidad humana, sino una entidad textual funcional que organiza el sentido del filme (Casetti

& Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016). Esta estrategia metodológica permite articular una perspectiva sistemática de la función narrativa del personaje clásico y ofrece una base teórica y empírica sólida para reflexionar sobre su construcción formal y su eficacia dentro del sistema narrativo hollywoodense.

## **Resultados: el personaje como rol en el cine clásico de Hollywood**

En primer lugar, caracterizaremos a estos roles mediante los rasgos organizados por oposiciones propuestos por Casetti y Di Chio (2017, pp. 178-179) para, a continuación, intentar distinguir rasgos comunes que pudieran identificar el rol del protagonista clásico.

### ***a) Personaje activo / personaje pasivo***

La calificación según la actividad del sujeto atiende tanto a la tipología de los personajes como a su peso en la acción y su relevancia en el desarrollo de los acontecimientos. Se entiende por personaje activo aquel que origina la acción como fuente directa y que la hace avanzar a través de su actuación en la consecución de un objetivo. La actividad del protagonista se manifestaría también en la toma de decisiones y en la ejecución de actos no inducidos por otros sujetos (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016). Gullón (1979, p. 88, p. 100) afirma que el personaje activo es generador de acción y su presencia “postula un dominado, la autoridad requiere súbditos en quien ejercerse”.

En el discurso clásico, la tendencia mayoritaria es la construcción de tipos activos. En este sentido, el cine de aventuras comparte con el wéstern un mismo sentido de la acción física y tipos coincidentes

desde una perspectiva formal, como héroes clásicos. La excepción en el cine de aventuras puede encontrarse en *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933), donde la heroína no deja de ser un elemento pasivo en la acción, originada y dirigida por el personaje antagonista, el propio monstruo. Puede justificarse la idea de que los personajes lineales, planos y de escasa dimensionalidad en su construcción como sujetos realistas y verosímiles tienden a ser activos y a situarse en relatos de estructura tradicional.

El cine negro identifica a los personajes activos con tres tipos de figuras: el héroe moralmente positivo que debe enfrentarse a antagonistas con una actividad criminal (presente en los filmes analizados de Hitchcock), el investigador que debe resolver un enigma de tipo policial, como en *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953) o *The Third Man* (Carol Reed, 1949); y el antihéroe con un objetivo delictivo, en *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) o *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944). Al igual que el wéstern o el cine de aventuras, se trata de un género en el que la exposición de la acción física supone una de sus claves definitorias.

En la comedia se observa un fuerte componente de pasividad en la construcción de los roles, de donde resultan tipos no identificados plenamente con un prototipo de personaje activo, tal y como sí podía indicarse en el cine de aventuras. La razón está en la presencia y la decisiva actuación de otros personajes que condicionan la actuación del protagonista e inducen la dirección de la acción de este, tal y como ocurre en *The Apartment* (Billy Wilder, 1960), *The Philadelphia Story*

(George Cukor, 1940), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) o *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940). El objetivo que orienta la actuación del héroe o de la heroína puede no surgir del propio personaje, sino que encuentra su raíz en la interacción con otros sujetos también activos en la narración, caso de *The Quiet Man* (John Ford, 1952) o *The Shop Around the Corner* (Ernst Lubitsch, 1940).

El personaje activo es menos frecuente en el melodrama y, cuando aparece, suele identificarse con la figura de la heroína que debe hacer frente a un ambiente activo con una presencia relevante en el conjunto de la narración. Ante dicho ambiente, la protagonista del melodrama actuará a fin de no someter su voluntad, como ocurre en *Jezebel* (William Wyler, 1938), *The Letter* (William Wyler, 1940), *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933) o *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932). Desde un punto de vista psicológico, estas heroínas comparten un carácter similar, al ser definidas como mujeres independientes, decididas y activas, situadas en un contexto vital que une la lucha por la supervivencia con un conflicto de corte emocional. En el caso del protagonista masculino activo del melodrama clásico, el conflicto se centrará en cuestiones de índole profesional o de supervivencia antes que de carácter emocional, siendo en este sentido representativas *East of Eden* (Elia Kazan, 1955), *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) o *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959).

Concluimos, pues, que el protagonista paradigmático en el cine clásico posee un rol activo como responsable principal del desarrollo de la acción, o al menos así se ha alentado con objeto de crear narraciones

fuertes con objetivos bien expresados en los que la acción es orientada por el héroe.

El personaje pasivo, por otra parte, es aquel que se presenta como terminal de la acción antes que generador de la misma, a expensas de decisiones tomadas por otros o movido por acontecimientos ajenos a su voluntad. Gullón (1979) señala que el personaje pasivo se mueve por la acción ajena, contra su voluntad o al margen de esta. Además, está desprovisto de capacidad de iniciativa y de acción. “Los sujetos (pasivos) - dice Gullón - se definen por su modo de relacionarse con los agentes, es decir, la pasividad, no absoluta, pero sí caracterizadora que les imponía la función” (Gullón, 1979, p. 99).

El origen de la pasividad se encuentra en la ausencia de un objetivo concreto definido con nitidez por parte de sus héroes, como ocurre en *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), lo que le hace estar a expensas de las decisiones tomadas por otros caracteres. Asimismo, la actuación determinante de otros sujetos en la resolución de un conflicto confiere un carácter pasivo a sus protagonistas, caso de *On the Town* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1949), donde la intervención de los personajes femeninos resulta fundamental.

Aunque no plenamente como roles pasivos, pueden destacarse los héroes masculinos en las comedias de Howard Hawks, arrastrados por el torrente de acción de sus heroínas. Del mismo modo, en los filmes protagonizados por los hermanos Marx, la actuación de los personajes caracterizados por Groucho tiene por objeto la creación de gags antes que contribuir al avance de la trama argumental.

Por último, dentro de la comedia, *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) se presenta como personaje pasivo: pese a contar con un objetivo

relacionado con el conflicto principal, este se convierte en un elemento secundario en la narración al quedar la voluntad de la protagonista reducida y limitada tras entablar una relación romántica.

Los personajes pasivos del cine negro y de suspense poseen una enorme coherencia y similitud entre sí al contar con una común causalidad de base argumental que explica dicha pasividad formal: la presencia en el relato de una *femme fatale* dominante y manipuladora les niega cualquier posibilidad de actuación durante la mayor parte del relato, como en *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945), *Human Desire* (Fritz Lang, 1954) o *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

En el melodrama, las protagonistas de *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), *Written on the Wind* (Douglas Sirk, 1956) o *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942) carecen de una meta precisa que articule su actuación y le dé dirección y sentido, con lo cual la actividad del héroe se identificará con una reacción a la del resto de caracteres de la trama. Añadimos a Rick en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) en la categoría de personajes pasivos debido a la tardanza en adoptar una actitud activa en la resolución de los conflictos que le atañen. Durante la mayor parte del relato, Rick conforma un eje alrededor del cual el resto de los caracteres expone sus inquietudes y problemas, pero no provocan su actuación ni su implicación en los conflictos dramáticos que tienen lugar.

Por tanto, la pasividad puede explicarse por la confluencia de varios factores. En algunos relatos, se observa la ausencia de una meta claramente definida que otorgue unidad a la historia, lo que conlleva a una falta de motivación vinculada a dicha meta. Esta indefinición se refleja también en la caracterización del héroe, que a menudo se convierte en objeto de las decisiones y acciones de otros personajes y reacciona



ante sus iniciativas en lugar de actuar a partir de una convicción propia. Además, su comportamiento se ve condicionado por factores externos, entendidos como manifestaciones del entorno, más que por una voluntad interna. A ello se suma la ambigüedad en la definición del personaje principal, que, al oscilar entre los roles de protagonista y antagonista, dificulta su identificación clara en el relato. Esta figura, además, muestra una escasa implicación personal con el conflicto central y desarrolla su acción en una dirección paralela e independiente de la trama principal. Solo en la parte final de la narración se advierte una evolución y una implicación más activa del protagonista, cuya intervención se inicia tarde en el desarrollo del relato.

**a.1) Personaje influenciador / personaje autónomo.** Dentro de los roles activos es posible establecer una distinción basada en la manera en que los personajes se relacionan con otros desde el punto de vista de la acción. El personaje influenciador es aquel que actúa como detonante de acciones llevadas a cabo por otros, es decir, impulsa el desarrollo de la trama a través de su capacidad para motivar o manipular a los demás. En contraste, el personaje autónomo interviene directamente en la acción y se asume como origen y motor de sus propias decisiones (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016).

Esta clasificación depende del grado de poder o autoridad que ejerce el personaje activo sobre los personajes pasivos. El influenciador orienta y condiciona el comportamiento ajeno, mientras que el autónomo actúa sin delegar ni depender de otros. Más allá de la eficacia de sus actos o de si logra influir efectivamente, lo que define dicha categoría es la actitud del personaje: su disposición a intervenir en los demás o a

actuar por cuenta propia será el criterio determinante para considerarlo influenciador o autónomo (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016).

Los héroes del cine clásico analizados pueden considerarse como influenciadores. Dentro de estos puede a su vez distinguirse un grupo con unas características comunes respecto a su posición formal en el relato: son aquellos que desempeñan un rol dirigente en un colectivo.

Considerados como líderes por todos, encabezan una sociedad sobre la que ejercen una autoridad. Se hacen respetar y dan órdenes precisas a unos subordinados, que las ejecutarán sin cuestionar su validez. Se identifican con esta figura la mayor parte de los *cowboys*, muy especialmente los interpretados por John Wayne, así como muchos de los protagonistas de filmes de aventuras, con *Mutiny on the Bounty* (Frank Lloyd, 1935) o *Moby Dick* (John Huston, 1956) como ejemplos, de títulos bélicos (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957) y de filmes históricos como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) o *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956). A esta categoría podrían añadirse las heroínas del melodrama caracterizadas por Bette Davis, tanto en los filmes de Wyler como en los de Mankiewicz. Pese a la variedad de composiciones, todos los caracteres comparten una común tendencia a dirigir los grupos en los que se insertan.

Los capos de la mafia representados en *Little Caesar* o *Scarface* pertenecen asimismo a este conjunto. Puede citarse como caso representativo de personaje autónomo el interpretado por Greta Garbo en *Camille* (George Cukor, 1936). Unido al fuerte componente de pasividad que presenta en su construcción, desarrolla un rol autónomo: la heroína parece no promover acciones sucesivas que repercutan en otros personajes, sino que opera directamente, con independencia.

**a.2) Personaje modificador / personaje conservador.** Además de la evaluación del personaje activo en relación con su influencia en otros existentes se encuentra la distinción entre los modificadores y los conservadores. El rol modificador coincidiría con aquel que opera activamente en la narración con objeto de cambiar una situación a lo largo de todo el relato. El conservador sería el que se opondría al cambio y actuaría como punto de resistencia a las iniciativas de otros sujetos. En esta clasificación se tendría en cuenta el sentido de la actividad del personaje con respecto a un contexto determinado, que intentará mantener o transformar (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufí, 2016).

Los protagonistas activos de Hollywood tenderán a desempeñar un rol modificador. En la mayor parte de los casos los héroes verán alterada una situación de equilibrio inicial e intentarán solventar una serie de obstáculos, a fin de salir airoso de su enfrentamiento con dicha situación negativa. En este sentido, los protagonistas actuarán a fin de modificar el nuevo contexto en el que se insertan, en lugar de mantener un estado vital amenazado.

La mayoría de los protagonistas conservadores se localizan en el melodrama, en títulos como *Blonde Venus*, *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955). En *Blonde Venus*, el personaje caracterizado por Marlene Dietrich tiene por objetivo mantener la unidad de su familia, para lo que procura en primer lugar los ingresos que permitan la operación de su marido y, posteriormente, protege a su hijo. Margo Channing debe hacer frente a la ambición desmedida de una debutante sin escrúpulos en *All About Eve* y orienta su actuación hacia el mantenimiento de su sistema de

vida. Por último, en *Rebel Without a Cause* Jim no hace más que evitar la acción que emprenden contra él otros personajes.

**a.2.1) Personaje mejorador / personaje degradador.** Los personajes activos modificadores se definen por su voluntad de transformar una situación dada, y esta transformación puede orientarse en dos direcciones opuestas: hacia la mejora o hacia la degradación. Los personajes mejoradores son aquellos cuya intervención está destinada a alterar el curso de los acontecimientos de forma positiva, ya sea corrigiendo un desequilibrio inicial o introduciendo mejoras sustanciales en un contexto estable. Por el contrario, los personajes degradadores son aquellos cuyas acciones, intencionadas o no, conducen a un deterioro o empeoramiento de la situación y afectan negativamente al entorno o a otros personajes (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016).

En el contexto del cine clásico de Hollywood, la gran mayoría de personajes activos modificadores desempeña funciones mejoradoras. Es posible distinguir entre aquellos que actúan en beneficio propio y los que lo hacen en favor de otros. En el primer grupo se encuentran los personajes que, enfrentados a una crisis personal o un conflicto directo, movilizan sus recursos para resolver la situación desde una implicación íntima. Este tipo de intervención suele estar en el centro del relato y articula la progresión dramática a partir de la transformación personal del protagonista.

El segundo grupo está formado por personajes cuya motivación principal es ayudar o proteger a terceros, aunque no exista necesariamente una conexión personal o emocional con ellos. Estos personajes suelen representar figuras profesionales o arquetipos heroicos cuyo sentido

del deber o compromiso ético les impulsa a actuar. Ejemplos paradigmáticos pueden encontrarse en detectives, abogados o investigadores —como los protagonistas de *Laura* (Otto Preminger, 1944), *The Big Sleep*, *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) o *Adam's Rib* (George Cukor, 1949)— que, desde su posición laboral, se implican en conflictos ajenos. También se incluyen aquí los héroes altruistas que asumen misiones de salvamento sin buscar beneficio propio, como ocurre en *The Searchers* (John Ford, 1956), *City Lights* (Charles Chaplin, 1931) o *The Ten Commandments*.

En cambio, los personajes degradadores tienen una representación mucho más limitada en el cine clásico. Esto responde, en gran parte, a la lógica narrativa de esta tradición cinematográfica, que tiende a justificar las acciones del protagonista dentro de una estructura moral comprensible. Incluso los personajes con rol antagonista suelen estar motivados por un deseo de logro o autosupervivencia, lo que impide que actúen abiertamente en contra de sus propios intereses. No obstante, hay excepciones relevantes en personajes que, debido a una progresiva inestabilidad emocional o a una pulsión irracional, adoptan conductas destructivas, como los protagonistas de *Moby Dick* o *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948). En estos casos, el deterioro de la situación deriva de una pérdida de control o de una obsesión enfermiza y la autodestrucción actúa como motor dramático.

**a.2.2) Personaje protector / personaje frustrador.** Los personajes activos conservadores desempeñan un papel esencial en la resistencia al cambio y actúan como barrera frente a las transformaciones impulsadas

por otros. Dentro de esta categoría se pueden identificar dos tipos principales: los protectores y los frustradores.

El personaje protector dirige su acción a salvaguardar un equilibrio inicial percibido como deseable o justo. Se opone a cualquier intento de alterarlo y defienden un statu quo que, desde su perspectiva, garantiza estabilidad y orden. Este tipo de personaje no impulsa cambios ni busca restaurar situaciones anteriores, sino que interviene únicamente cuando detecta una amenaza a la configuración estable del entorno. Su rol es común en narrativas en las que el conflicto se desencadena por la irrupción de un agente externo que pone en riesgo la armonía inicial (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016).

Por su parte, el frustrador actúa para revertir una modificación ya realizada, es decir, busca restaurar un equilibrio previamente alterado. Aunque su finalidad puede parecer próxima a la del personaje mejorador, la diferencia radica en que su intervención es reactiva y no propositiva: responde al cambio, no lo anticipa. Este modelo de personaje cobra sentido en relatos donde el orden ha sido subvertido por una acción ajena y debe ser restituido, lo que lo convierte en una figura clave en tramas de venganza, justicia o restitución moral (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufi, 2016).

Cabe destacar que solo una minoría de personajes conservadores pueden encajar de forma clara en esta clasificación, pues muchos desempeñan funciones mixtas o ambiguas. No obstante, ejemplos significativos pueden encontrarse en filmes como *All About Eve*, *Camille*, *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951), *Rebel Without a Cause* o *Blonde Venus*, en los que los protagonistas intentan frenar las consecuencias perjudiciales generadas por las acciones de otros personajes

y actúan como contrapeso narrativo frente al desorden o la amenaza de disolución del orden social, emocional o moral.

### ***b) Personaje protagonista / personaje antagonista***

Puede entenderse por rol protagonista aquel que sostiene la focalización del relato. El antagonista sería aquel que seguiría una lógica contrapuesta. La incompatibilidad entre los objetivos de ambos provocaría el conflicto en el que suele centrarse la historia en las narraciones tradicionales de Hollywood. En opinión de Casetti y Di Chio, el protagonista sostiene la dirección del relato, ya que está envuelto en el conflicto al ser el héroe. Algo más compleja es la figura del antagonista, como aquel que manifiesta la posibilidad de una orientación inversa a la del protagonista (Casetti & Di Chio, 2017; Pérez-Rufí, 2016).

Gullón (1979) sitúa al antagonista en el extremo opuesto de la relación estructural, como portavoz de otro discurso. Es una figura, según Gullón, constante, porque está impuesta por la sistemática dramatización de las situaciones, y cambiante, porque no es siempre la misma. “Los antagonistas, militantes, combativos, toman con frecuencia la iniciativa, dirigen, apremian y acosan al protagonista e imprimen carácter a los conceptos”, afirma Gullón (1979, p. 88).

La clasificación como protagonista o antagonista vendría determinada por el sistema de valores defendido por el personaje antes que por su peso en el relato. El rol protagonista no se identificaría necesariamente con el personaje principal desde un punto de vista jerárquico, aun cuando también sea llamado protagonista. En el análisis formal de caracteres en cuanto roles nos detendríamos en los tipos, los comportamientos y las actitudes codificados antes que en la importancia que

adquieren en la historia. Así pues, al rol protagonista no se le exige la focalización prioritaria de sus actos sobre los de otros, sino el sentido moral en que se apoya la narración.

Los personajes principales del cine clásico poseen, en líneas generales, un rol protagonista, con lo que el sujeto de mayor relevancia jerárquica se identificará con aquel que dirige los valores morales positivos del relato. En la totalidad de musicales y comedias analizadas los tipos centrales de cada historia desarrollaban un rol protagonista.

Los personajes definidos desde roles antagonistas o en posiciones morales ambiguas se reparte principalmente entre el melodrama y el cine negro. Entre aquellos que poseen una posición moral ambigua en el melodrama destacan las heroínas de Wyler, si bien cada una posee muy distintas matizaciones. En *The Heiress* (William Wyler, 1949), el cambio de carácter hacia posturas más inflexibles y apáticas es justificado desde la trama. En *The Letter*, el personaje interpretado por Bette Davis reconoce su falta y es redimida mediante su muerte. *The Little Foxes* (William Wyler, 1941) presenta un personaje antagonista en un rol principal que, no obstante, verá castigado su comportamiento al ser rechazada por sus hijos.

En la misma línea, el héroe de *The Bad and the Beautiful* (Vincente Minnelli, 1952) es descrito de un modo negativo y severo por los focalizadores de la historia, aunque de la completa definición realizada del mismo por el discurso resulta una posible empatía del espectador con el personaje, tal y como ocurre en un caso semejante con el ambicioso magnate de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

La particularidad que presenta el cine negro y de suspense es la consecución de la identificación narrativa secundaria del espectador



(Casetti & Di Chio, 2017) con caracteres que, pese a su actividad criminal, poseen en su mayor parte un rol protagonista. El origen de la empatía con tipos cuya orientación moral pueda calificarse a priori como negativa reside tanto en la focalización subrayada por el discurso como en la comunicación de datos que describen al sujeto, lo que le otorga credibilidad y verosimilitud. Conocida la motivación que provoca el comportamiento de este en una dirección determinada, el espectador podrá comprender y compartir sus objetivos y las herramientas para conseguirlo.

## **Discusión y conclusiones**

Desde el punto de vista de los roles, y por ende desde una perspectiva formal, los personajes principales del cine clásico, al margen de contadas excepciones, pueden ser clasificados en dos grupos de caracteres protagonistas: aquellos que se identifican con una figura de carácter heroico -los llamados *official hero* y *outlaw hero* por Casetti y Di Chio (2017)- y los ajenos a esta composición.

Conformarían un rol de tipo heroico los caracterizados en líneas generales como activos, influenciadores, modificadores, mejoradores y protagonistas. A su vez dentro de este conjunto podrían distinguirse dos clases, los héroes positivos sin ningún tipo de ambigüedades y los antihéroes, tipos de dudosa moralidad, pero orientador del relato y con objetivos de mejora definidos con claridad.

En cualquier caso, no podemos afirmar que este modelo sea el hegemónico en todo el cine clásico, sino que se manifiesta con una frecuencia destacada en géneros como el wéstern y el cine de aventuras. Así pues, el modelo representativo de personaje clásico desde

una perspectiva formal se identifica con la figura del héroe: activo, influenciador, modificador, mejorador y protagonista. Como ya hemos señalado, mantiene una orientación moral positiva y emprendedora como rol para la acción y para la consecución de metas individuales.

Sin embargo, el análisis permite también matizar esta predominancia del personaje activo. Otros géneros, como el melodrama, la comedia o el cine negro, presentan una mayor variedad de roles e introducen figuras pasivas, autónomas o conservadoras que, sin asumir necesariamente la dirección de la acción, resultan esenciales para la progresión dramática o para la generación de conflicto. En muchos de estos casos, la pasividad no implica ausencia de relevancia, sino una forma distinta de participar en la construcción narrativa: como contrapunto emocional, como objeto del deseo o como víctima de las fuerzas que desencadenan el drama.

A partir del análisis realizado, puede concluirse que la figura del personaje en el cine clásico de Hollywood responde, de manera generalizada, a un esquema formal basado en la funcionalidad narrativa. Dicha funcionalidad se organiza según una lógica de causa y efecto que estructura el relato desde la intervención activa del protagonista. El personaje clásico opera como un elemento codificado cuyo comportamiento responde a patrones narrativos estables, lo que le permite materializar roles útiles en el drama reconocibles y contribuir al desarrollo ordenado de la trama.

Desde una perspectiva metodológica, la tipología de roles propuesta por Casetti y Di Chio (2017) ha demostrado ser especialmente útil para descomponer la complejidad del personaje clásico en categorías formales precisas. La articulación de oposiciones binarias

—activo/pasivo, influenciador/autónomo, mejorador/degradador, entre otras— permite observar cómo los personajes participan en el relato según funciones narrativas que trascienden su psicología individual, estrechamente vinculadas a la lógica estructural del sistema clásico.

Además, este enfoque permite constatar que el personaje protagonista no siempre coincide con el sujeto jerárquicamente más visible, sino con aquel que encarna los valores centrales del relato y actúa como eje moral desde el cual se organiza el sentido. Incluso en casos de ambigüedad ética o de protagonismo compartido, el relato clásico tiende a orientar la empatía del espectador hacia figuras que, en su evolución o en sus decisiones, suelen restablecer el orden comprensible o restaurar un equilibrio perturbado.

El presente análisis confirma que la fuerza del sistema clásico no reside únicamente en la claridad de su estilo visual, sino también en la construcción rigurosa de sus protagonistas como figuras funcionales para la narrativa. Esta característica, más allá de los géneros, constituye uno de los pilares fundamentales del modelo hollywoodense de narración, cuya vigencia e influencia perviven en muchas de las formas narrativas contemporáneas.

## Referencias

- Allen, R. & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós.
- Arriaga Benítez, J. M. (2022). Patrones narrativos: fórmulas estructurales y sus respuestas emocionales en cine y televisión. *Revista Eviterna*, 11, 7-23. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.13856>

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.

Calero Ruiz, C., & Pavés Borges, G. M. (2022). Lo que la verdad esconde: alegorías especulares en la Edad Dorada del cine. *Revista Eviterna*, 11, 24-37. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14084>

Casetti, F. & Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Flores Pintado, A., Boada Hurtado, F. A., Soto, R. E., & Poma Guarnizo, V. S. (2024). Estudio desde la expresión cinematográfica del personaje El Profesor como rol desde el enfoque formal en la serie “La Casa de Papel”. *LATAM. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 5(2), 1917-1924. <https://doi.org/10.56712/latam.v5i2.1996>

Galindo Pérez, J. M. (2019). Del cine clásico de Hollywood: más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (27), 119-130. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/620/533>

Gullón, R. (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Taurus.

Jiménez González, M. (2023). Tipologías no narrativas: el modelo hermético-metafórico y la cinematografía de atracciones unidos por la experiencia estética. *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, 35, 19-32. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1007>

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

- Pérez-Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, (95), 534-552. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Pérez-Rufí, J. P., Expósito-Barea, M., Pérez-Rufí, M. I., & Gómez-Pérez, F. J. (2023). Metodología de análisis del personaje en el podcast de ficción: estudio de caso. *ASRI: Arte y Sociedad*, 23, 30-46. <https://revistaasri.com/article/view/5814>
- Pérez-Rufí, J. P., & Valverde-Maestre, Á. M. (2023). Categorización jerárquica de los personajes en el cine clásico de Hollywood. *Research, Society and Development*, 12(11), e08121143716. <https://doi.org/10.33448/rsd-v12i11.43716>
- Pravadelli, V. (2014). *Classic Hollywood: Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960*. University of Illinois Press.
- Rybin, S. (2022). *Gestures of Love: Romancing Performance in Classical Hollywood Cinema*. State University of New York Press.
- Valhondo-Crego, J. L. (2020). Focalización fílmica Clásica y Moderna: estructuras de información en la historia del cine de ficción. *Transinformação*, (32), 1-8. <http://dx.doi.org/10.1590/1678-9865202032e190076>
- Valverde-Maestre, Á. M., & Pérez-Rufí, J. P. (2022). Loyal and stubborn heroes: The main character's personality in Classic Hollywood cinema. *Communication & Society*, 35(1), 151-161. <https://doi.org/10.15581/003.35.1.151-162>

# FABULAÇÃO, AFETO E DIMENSÃO POLÍTICA EM *RÉCITS D'ELLIS ISLAND*

*Ana Lúcia Barbosa Moraes<sup>1</sup>*

Para a realização do filme de não ficção, *Récits d'Ellis Island* (*Relatos de Ellis Island*), de 1980, Robert Bober e Georges Perec conceberam toda uma teoria, apresentada em textos escritos por eles ou em entrevistas, de como se pode ver e dar a ver. Por meio do conceito de fabulação na obra de Gilles Deleuze (1985), tal como trabalhado por Susana Viegas (2023), e por meio dos conceitos de afeto e afecção, formulados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1991), tal como empregados por Mieke Bal (2022), pretende-se aqui analisar a teoria proposta pelos autores, considerando a relação entre texto e imagem e suas dimensões políticas.

---

1. Doutora em Langue et Littérature françaises.  
Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
[ana.lucia.moraes@ufrn.br](mailto:ana.lucia.moraes@ufrn.br)

Muito embora o conceito de fabulação, aplicado a documentários, tenha sofrido críticas por parte de teóricos decoloniais e mereça ser reconsiderado à luz dessas críticas, ainda parece pertinente no que tange uma concepção coletiva e produtora de saberes em obras audiovisuais não ficcionais. Segundo Susana Viegas, o objetivo de Deleuze com a reinterpretação do conceito bergsoniano de fabulação seria acentuar a dimensão política do conceito, dando, desse modo, um novo sentido à oposição clássica entre o indivíduo e as massas. Em outras palavras, o cineasta não incorporaria mais um sujeito criador de enunciados individuais, próximo da imagem tradicional de autor na literatura, mas seria o criador de enunciados coletivos - o que Susana Viegas chama de intercessor (Viegas, 2023). Nesse sentido, o cinema enquanto arte colaborativa reavaliaria o modo como se entende a criação de novas subjetividades, o modo como estas se expressam e como se entenderia a criação de uma temporalidade própria, emancipada do tempo cronológico. Concordando com essas colocações, analisa-se *Récits d'Ellis Island*, defendendo a ideia de que o cinema é uma arte colaborativa quando procura a criação de um coletivo, de um povo por vir e que essa procura está na base da realização do filme.

Mieke Bal, por fim, em uma de suas mais recentes publicações, *Image-thinking: Artmaking as cultural analysis* (2022), procura estabelecer uma relação entre a imagem-afecção, o pensamento e o efeito político - consciente ou não - dos filmes nos espectadores. Baseando-se na obra *Cinema 2 Imagem-Tempo* de Deleuze (1985), Bal chama atenção para o fato de que existe uma ligação estreita entre afeto e focalização no cinema. A partir de Bal, afecção e afeto, aqui, são praticamente

sinônimos e encontram-se relacionados às propostas de ver e dar a ver o cotidiano dos migrantes que passaram por Ellis Island.

## **Aprendendo a ver em *Récits d'Ellis Island* de Robert Bober e Georges Perec**

Perto de Manhattan, a Ilha Ellis, ou Ellis Island, como é mais conhecida, ou ainda a Ilha das Lágrimas, como era chamada pelas pessoas que por ali passaram, funcionou, de 1892 a 1954, como centro de controle dos serviços federais de imigração estadunidenses. Segundo Georges Perec, cerca de dezesseis milhões de migrantes passaram pela ilha - majoritariamente pessoas forçadas a deixar a Europa por motivos econômicos ou por perseguição política, racial ou religiosa. Em 1976, o local, abandonado desde 1954 e em avançado estado de degradação, havia sido classificado como monumento histórico e fora aberto à visitação pública. Ao saber disso, Robert Bober e Georges Perec, decidiram fazer um filme na ilha, mas sua motivação não era muito clara para alguns:

Em Paris, quando dizíamos que íamos fazer um filme sobre Ellis Island, quase todo mundo nos perguntava do que se tratava. Em Nova Iorque, quase todo mundo nos perguntava por quê. Não por que um filme sobre Ellis Island, mas por que nós. O que aquilo tinha a ver conosco, Robert Bober e Georges Perec? (vodselt, 2022)

O filme, *Récits d'Ellis Island* (*Relatos de Ellis Island*), realizado entre 1978 e 1980, é dividido em duas partes. A primeira parte, *Traces* (Rastros), é a que será apresentada aqui, porque foi considerada pelos autores como o filme deles; a segunda parte, *Mémoires* (Memórias) é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes.



Seria possível imaginar que os autores procuravam suas raízes em Ellis Island, como muitos dos visitantes que fazem a visita guiada à ilha, que se pode ver no filme. Afinal, o bisavô de Bober de fato passou por Ellis Island, mas foi rejeitado, vindo a falecido em Viena em 1929. Entretanto, a família de Perek, sua vida ou morte, nada tem a ver com Ellis Island, a não ser como parte de uma autobiografia potencial, possível, nas palavras do escritor-cineasta. O que poderia ter acontecido ou o que poderia ter sido evitado, caso sua família tivesse ido para os Estados Unidos e não para a França?

No final do filme, retomando a questão sobre o que Ellis Island teria a ver com eles, Perek inicia sua resposta dizendo que Bober tinha uma identidade tradicional judia, mas que ele, pessoalmente, não sabia bem o que isso significava. É preciso saber que Perek nasceu em 1936 e seu pai, que o escritor só conheceu por fotografia, morreu na Guerra em 1940. Aos cinco anos, Perek foi enviado em um comboio da Cruz Vermelha para longe de Paris, por sua mãe, que morreu em Auschwitz em 1943. Portanto, a questão principal de Perek em Ellis Island é outra, além de sua autobiografia potencial. Para Bober e Perek o que importa principalmente é o cotidiano de quem passou pela ilha. Segundo Bober, eles tentaram, por caminhos alternativos, dizer algo que lhes parecia essencial. “Ellis Island não era história nossa, mas era, por meio do exílio, um certo modo de falar da nossa história” (Bober, in Beuchot et al., 2003, p. 24)

Para realizar o filme e captar o cotidiano das pessoas que passaram pelo centro de controle de migração de Ellis Island, Bober e Perek desenvolveram uma série de estratégias estéticas, que foram discutidas

pelos dois, mas realizadas separadamente, tendo Bober filmado primeiro e Perec, escrito depois.

### ***Estratégias estéticas em Récits d'Ellis Island***

Para Robert Bober estava claro que Perec desenvolveria todo um questionamento, fundamentado nas descrições. Como Perec precisaria das imagens para escrever o texto, Bober criou uma série de ideias de como filmar de modo que Perec pudesse explorar as imagens. Segundo Bober, era preciso achar lugares essenciais e banais ao mesmo tempo. Ele filmou, por exemplo, a lavanderia de Ellis Island, em um plano fixo e longo, que foi, posteriormente, de fato, descrita longamente pela voz em off de Perec, que narra todo o filme.

#### **Figura 1**

##### ***Fotograma da lavanderia de Ellis Island***



(vodselbt, 2022).

Para Perek, querer fazer as imagens falarem não queria dizer nada. Segundo ele: “Se há uma vocação moral, [...] é a de dar a ver, de pedir às pessoas para olharem, talvez de modo diferente, o que estão habituadas a ver” (Perek, 2012). A questão do respeito pelo cotidiano das pessoas em Ellis Island é fundamental para os autores do filme:

Como reconhecer esse lugar? Restituir o que ele foi? Como ler esses rastros? Como ir além, por trás, sem parar no que nos é dado a ver, sem ver somente o que já se sabia que se veria? Como capturar os que não é mostrado, o que não foi fotografado, arquivado, restaurado, encenado? Como reencontrar o que era simples, banal, cotidiano, o que era ordinário, o que acontecia todos os dias?” (Perek, 2003)

Trata-se de confrontar olhares diferentes e separar o que é o discurso oficial do que se pode tentar mostrar sobre o cotidiano na ilha. É preciso sublinhar que Perek, como documentalista de profissão, conhecia bem o discurso seco dos arquivos e que a outra voz que aparece no filme é a da pessoa que realiza a visita guiada. “É o que se vê hoje e sabemos somente que não era assim no início do século, mas é isso que nos é dado a ver e é apenas isso que podemos mostrar”. E Perek prossegue: “o que vemos hoje é um acúmulo informe, vestígios de transformações, de demolições, de restaurações sucessivas” (vodselbt, 2022). O espectador recebe os dois discursos - o do guia e o da voz em off, quase ao mesmo tempo. É uma estratégia de Perek para lidar com o que nos é dado a ver, o que nos é mostrado.

Como descrever um lugar? Geralmente, fazemos uma escolha muito breve e acreditamos tê-lo visto. Na verdade, vimos o que nos foi mostrado, sem olhar para trás. Para olhar além desse lugar, para encontrar ali uma sensação de insegurança ou transformá-la

em uma pergunta, é preciso descrevê-lo com atenção maníaca. Como? Por um lado, há as enumerações. E o filme começa com quatro enumerações: sobre os países de onde os emigrantes partiram, as companhias marítimas, os portos de onde partiram e os nomes dos navios. Porque se dissermos: “Dezesseis milhões de emigrantes passaram por Ellis Island”, isso não significa nada, mas se enumerarmos as coisas concretamente por três minutos, teremos a ideia do que aconteceu, desta Europa que está se esvaziando. (Perec, 2012, p. 139)

E, de fato, a voz em off em uma das enumerações recita, como se fosse uma litania, o número de imigrantes que chegaram à ilha e seu país de proveniência.

Cinco milhões de emigrantes provenientes da Itália  
Quatro milhões de emigrantes provenientes da Irlanda  
Um milhão de emigrantes provenientes da Suécia  
Seis milhões de imigrantes provenientes da Alemanha  
Três milhões de emigrantes provenientes da Áustria e da Hungria  
Três milhões e quinhentos mil emigrantes provenientes da Rússia e da Ucrânia  
Cinco milhões de emigrantes provenientes da Grã-Bretanha  
Oitocentos mil emigrantes provenientes da Noruega  
Seiscentos mil emigrantes provenientes da Grécia  
Quatrocentos mil emigrantes provenientes da Turquia  
Quatrocentos mil emigrantes provenientes dos Países Baixos  
Seiscentos mil emigrantes provenientes da França  
Trezentos mil emigrantes provenientes da Dinamarca  
(vodselbt, 2022)

As enumerações e as descrições exaustivas, segundo Perec, questionam o problema que o discurso oficial apresenta, que é a impressão de que se tem acesso imediato ao passado. Seria como se pudéssemos ver o passado diretamente, a partir de uma imagem oficial. Para Perec, é preciso “pegar uma imagem na tela, fixá-la por um minuto, e tentar

descrever tudo o que se vê. Percebe-se então que não sabemos ver”. (Perec, 2012, p. 139) Para ele, os rastros do passado não são emanções evidentes, é preciso aprender a ver. Aprender a ver, como? Os autores se preocupam com o que é cotidiano como um modo diferente de ver. Trata-se de um descondicionamento:

Minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma tentativa de descrição [...]. Trata-se de um descondicionamento: tentar apreender, não o que os discursos oficiais chamam de acontecimento, o que é importante, mas o que está por baixo, o infra-ordinário, o barulho de fundo que constitui cada instante de nosso cotidiano. (Perec, 2003, pp. 93-94)

E no que se refere às imagens? Como mostrar como era o cotidiano em um lugar que já está em ruínas? Bober afirma em entrevista (Bourdieu, 2023) que logo percebeu que era preciso filmar a visita guiada, as pessoas visitando o lugar, os espaços vazios do lugar em ruínas, mas também filmar a ampliação de algumas fotos que Lewis Hine fizera do local, entre 1905 e 1926, colocadas no lugar em que foram tiradas. Tais fotos mostram Ellis Island funcionando. É preciso saber que, para Bober, a fotografia seria um modo de reter uma certa memória, de parar o tempo. E o cinema seria a construção da narrativa. E, de fato, com as imagens, Bober cria diferentes narrativas em temporalidades diferentes. Além do nosso tempo de recepção, há a simultaneidade das fotos antigas e do momento da filmagem, assim como há o confronto das imagens da visita guiada, as imagens da evocação da memória dos visitantes - a encenação do local como museu, e as imagens do local em ruínas.

A primeira ampliação das fotos de Lewis Hine, que vemos na figura 2, aparece aos oito minutos do filme. O movimento de câmera

acompanha a mise en scène. O texto em off evoca a primeira pessoa a chegar a Ellis Island, assim como a última, enquanto a câmera se aproxima e mostra um barco encalhado, destruído e a sobreposição da foto de uma família chegando a Ellis Island no mesmo barco, que fazia o transporte dos navios até a ilha. Na foto, vemos o que parece ser o final de um périplo, mas que, na verdade, é o início de uma longa espera.

### **Fotos, Temporalidades e Fabulação**

As fotos constituem a sobreposição de diversas inscrições em camadas de tempo. Michel de Certeau diria que são tempos empilhados que mobilizam “presença de ausências”. (De Certeau, 1994, p. 189). Este empilhamento de tempos nos remete às teorias de Gilles Deleuze sobre o tempo no cinema e, mais especificamente, sobre os documentários.

#### **Figura 2**

*A primeira ampliação das fotos de Lewis Hine que aparece no filme*



(vodselbt, 2022).

Gilles Deleuze, em seu *Imagem-Tempo* formula a necessidade de ultrapassar a fronteira entre o real e o imaginário ou ficcional, afirmando que não há uma ruptura entre eles e que ambos, real e ficção, podem estar submetidos ao modelo de verdade que expressa ideias dominantes tanto no filme documentário, quanto na ficção. Bergson e Nietzsche são os pensadores fundamentais para essa formulação. Baseando-se no conceito de “função fabuladora” de Bergson (Bergson, 1978), Deleuze dirá que é preciso fabular esta fronteira, libertando o real e a ficção do modelo da verdade. Deleuze articula a função fabuladora ao conceito nietzschiano de “potência do falso” (Nietzsche, 2011), para dizer que se o modelo do verdadeiro limita e submete a ficção, a função fabuladora é o que afirma a ficção como uma potência criadora, permitindo abolir a distinção entre verdade e ficção, ultrapassando o modelo do julgamento e da verdade.

Segundo Deleuze, trata-se do fato de que não se deveria tentar apreender a identidade de uma personagem, real ou fictícia, mas o devir da personagem real quando ela se pusesse a fabular. A personagem não seria separável de um antes e um depois. Ela própria se tornaria um outro, quando se pusesse a fabular, sem nunca ser fictícia. Para Deleuze “é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (Deleuze, 1990, p. 185). Não se trata mais da forma do verdadeiro que é “unificante e tende à identificação de uma personagem, a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substituiu  $Eu=Eu$ ” (Deleuze, 1990, p.163)”. Percebemos aqui a retomada da formulação poética de Rimbaud “Je est un autre” (Eu é um outro).

Mas então, como relacionar as ideias de Deleuze a um filme que se propõe a ser uma pesquisa sobre a identidade? Justamente, com Deleuze, vê-se que o devir da personagem não está relacionado à apreensão de pontos identitários, partilhados entre um antes e um depois. O devir consiste na reunião do antes e do depois na própria passagem, produzindo o que Deleuze chamou de “imagem-tempo direta” (Deleuze, 1990, p. 186). O que se postula aqui sobre o uso das fotografias em *Récits d’Ellis Island* é que nos encontramos frente a uma apresentação direta do tempo, como queria Deleuze. Nesse tempo do devir, o circuito sensório-motor, que regularia o ajuste entre o plano atual da percepção e o plano virtual da memória, sofre uma quebra, um colapso, que torna essas imagens distintas coalescentes. Elas se tornam indiscerníveis.

Retomando a primeira pergunta apresentada por Perec e que as imagens deveriam responder: do que se trata em *Récits d’Ellis Island*? Do passado dos migrantes que passaram pela ilha, do presente no momento da filmagem, do tempo de quem assiste ao documentário, do tempo dos rastros da memória de quem vai visitar a ilha, do nosso tempo, ou de todos esses tempos ao mesmo tempo?

É preciso ressaltar que não se trata aqui de um perspectivismo que multiplicaria os pontos de vista, num movimento de relativização. Não vemos várias versões de Ellis Island ou vários pontos de vista sobre o centro. Trata-se de uma fabulação, de uma criação, que faz o tempo sair dos eixos espaciais que o aprisionam, produzindo uma mutação subjetiva e cinematográfica. Por meio das estratégias cinematográficas empregadas no documentário, vemos que não se trata simplesmente de dizer que dezesseis milhões de migrantes passaram em trinta anos por Ellis Island, mas de entrar em devir com essas



dezesseis milhões de histórias individuais, essas dezesseis milhões de histórias idênticas e diferentes, desses homens, dessas mulheres e dessas crianças, expulsos de sua terra natal pela fome e pela miséria, por pressões políticas, raciais ou religiosas e deixando tudo, seu vilarejo, sua família, seus amigos, levando meses e anos para juntar o dinheiro necessário para a viagem, e encontrando-se aqui, numa sala tão ampla, que eles nunca teriam ousado imaginar que pudesse existir uma assim tão grande em algum lugar. (vodselbt, 2022)

Em seguida, a voz em off vem sintetizar o propósito geral do documentário: “Não se trata de se apiedar, mas de compreender”.

Para Deleuze, “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro” (2015, 236).

Em seu texto sobre a função fabuladora em documentários, Susana Viegas afirma:

Num documentário tradicional, o realizador continua a seguir a lógica da distinção entre ver a personagem objetiva ou subjetivamente, em particular quando procura imaginar como é ser essa personagem real e nos mostra o mundo como ela o vê, acreditando que a personagem tem a sua identidade já formada. Na fabulação, a lógica é diferente: o realizador não procura mostrar o mundo como a personagem real o vê, mas antes o seu devir, as passagens entre estados. A personagem devém outro ao mesmo tempo que o cineasta devém outro (Deleuze 2015, 240), isto é, há um duplo devir (Deleuze 2015, 348). Ou seja, o cineasta já não é o criador de enunciados individuais, próximo da imagem tradicional de autor na literatura, mas é o criador de enunciados coletivos: o cineasta é um intercessor (Deleuze 2015, 240) ou um “catalisador” (Deleuze 2015, 347), também ele devém outro. É um intercessor (no sentido em que intercede

pelo outro), e não um intercetor (no sentido de interceção). (Viegas, 2023, p. 89)

Se o que emerge aqui é a fabulação que carrega uma potência falsificadora, como visto, a fabulação em *Récits d'Ellis Island* propõe e produz enunciados coletivos, colocando-se na fronteira entre a experiência pessoal e a política. Deleuze e Guattari afirmam que a realidade só existe agenciada, ou seja, não há enunciados individuais ou subjetivos, já que todos os enunciados reenviariam sempre a um agenciamento coletivo impessoal. Nesse sentido, tanto os objetivos individuais de Perec e Bober, quanto os objetivos gerais do documentário inscrevem-se na formulação desse enunciado coletivo que o documentário propõe. Não se trata de falar no lugar do outro, mas de devir outro para falar. Lembremos do cuidado maníaco de Perec ao enumerar as listas dos que passaram por Ellis Island e como para ele dizer que dezesseis milhões de pessoas passaram por Ellis Island não queria dizer nada, enquanto a enunciação dos números, parecendo uma litania, cria esse efeito de enunciação coletiva. Assim como a estratégia de colocar as fotografias dos ausentes mistura o pessoal e o coletivo. No filme há, além das ampliações das fotos de Ellis Island de Lewis Hine, também as fotos da equipe, que assim se torna presente, junto aos migrantes, e as fotos pessoais, no álbum folheado por Perec.

Deleuze dirá que seria preciso pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então se formaria, a dois ou em vários, um discurso de minoria. Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular seria captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não seriam preexistentes. Deleuze diz que é o povo que falta. Se é o

povo que falta, ele está por ser inventado. É isso que faz o filme aqui analisado - tenta inventar um povo.

No regime da imagem direta do tempo ocorre uma simultaneidade de pontas de presente e uma coexistência de camadas de passado. É a potência do falso que libera o tempo de suas amarras cronológicas e permite “a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 1990, p. 161). A voz do narrador em *Récits d'Ellis Island*, retomando as questões colocadas no início do documentário, torna-se mais pessoal perto do seu final:

Por que contamos essas histórias? O que viemos buscar aqui? O que viemos pedir? Longe de nós no tempo e no espaço, esse lugar faz para nós parte de uma memória potencial, de uma autobiografia provável. Nossos pais ou nossos avós poderiam ter estado aqui. O acaso, com mais frequência, fez com que eles tenham ficado na Polônia ou tenham parado no caminho, na Alemanha, na Áustria, na Inglaterra ou na França. (vodselbt, 2022)

A voz, agora em primeira pessoa, nomeia-se - Georges Perec. Ele afirma que foi procurar em Ellis Island a errância, a dispersão, a diáspora. Ele diferencia então a experiência de Bober e a sua própria como judeus. Bober teria ido buscar em Ellis Island sua história, dentro de uma continuidade com a tradição de um povo e seus costumes. Já Perec afirma que não sabe muito bem o que é ser judeu, mas que uma única coisa lhe foi precisamente proibida por ser judeu - “nascer onde nasceram seus ancestrais e crescer na continuidade de uma tradição, de uma língua, de uma comunidade. De certa forma, sou estrangeiro em relação a algo de mim mesmo”. Podemos perceber aqui nas palavras de

Perec o povo que falta, o que caracterizaria o documentário *Récits d'Ellis Island* como um documentário político. Como afirma Susana Viegas:

Deleuze distingue o cinema político clássico do cinema político moderno pela presença ou ausência do povo. Mas de que modo pode um filme ser político sem que o povo exista? Como pensar a heterogeneidade do povo? O cinema sempre teve a capacidade de representar as massas, um coletivo ou um povo. Na imagem-movimento o povo está presente e o indivíduo, tornado herói, representa esse coletivo. Neste regime, o povo está presente como *dividual* (Deleuze 2015, 254), como um povo tornado sujeito coletivo ou estereotipado. Há um povo presente nos filmes de Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovjenco, King Vidor, Frank Capra e John Ford. Mas, se nesse período anterior à guerra o povo está presente (por homogeneidade), no pós-guerra, falta o povo (por heterogeneidade). A ausência de povo é a primeira marca assinalada por Deleuze para caracterizar a alteração entre o cinema clássico e o moderno do ponto de vista político. Trata-se da abertura do terceiro tipo de imagem-tempo cristalina, virada para o futuro: “Não o mito de um passado, mas a fabulação de um povo por vir”. (Viegas, 2023, p. 90)

O povo que falta a Perec, o povo por vir pelo qual a fabulação no documentário *Récits d'Ellis Island* clama, é definido pela voz em off com as seguintes palavras:

Talvez os judeus, povo sem terra, quase que desde sempre destinado ao êxodo, à sobrevivência em meio a culturas diferentes da sua, fossem mais sensíveis do que outros ao que estava em jogo aqui para eles. Mas Ellis Island não é um lugar reservado aos judeus. Ele pertence a todos que a intolerância e a miséria expulsaram e expulsam ainda da terra onde cresceram. No momento em que os boat-people continuam indo de ilha em ilha em busca de refúgios cada vez mais improváveis, teria parecido derrisório, fútil ou sentimentalmente complacente querer mais uma vez evocar essas histórias já antigas. Mas nós tivemos, ao fazê-lo, a certeza de ter feito ressoar as duas palavras que

estão no próprio cerne dessa longa aventura, essas duas palavras suaves, inidentificáveis e fugidias que refletem sem parar a luz bruxuleante e que são a errância e a esperança. (vodselbt, 2022)

O povo por vir, o povo que falta, é constituído por todos que foram expulsos e que ainda são expulsos pela miséria e pela intolerância da terra em que cresceram. O povo por vir, clamado por *Récit d'Ellis Island*, são finalmente todos aqueles em deslocamento forçado pelo mundo. São os errantes, os que vagam na esperança.

### **Mieke Bal, Deleuze e o infra-ordinário: afecção e política**

Entendendo a focalização como um gatilho primário do afeto, Mieke Bal vai afirmar que o afeto tem grande poder, porque, longe de nos seduzir para uma interpretação sentimental, ele possuiria um forte componente político, sendo a focalização um gatilho do afeto. É preciso ressaltar aqui que a voz em off do filme afirma que não se trata de se apiedar, mas de compreender. Indo um pouco além, pode-se dizer que também se trata de agir. E uma das reflexões que Mieke Bal insiste em sublinhar é a de que o afeto ocorre no tempo presente, tempo em que se pode agir, e que a imagem-afecção, formulada por Deleuze, levaria a um estado de prontidão para a ação. Existiria um efeito, uma performatividade da imagem, ligada ao afeto, que, por sua vez, estaria na base do caráter político da arte.

Em nossa análise de *Récits d'Ellis Island* pretendemos demonstrar esse caráter político da obra, a partir do questionamento dos autores sobre o que seria ver. Robert Bober e Georges Perec criam e desenvolvem uma série de estratégias para transformar o espectador, provocando

esse engajamento mencionado por Bal, a partir da proposta de ver o infra-ordinário.

### ***O Infra-ordinário***

Perec, na Revista *Cause Commune*, propõe-se a realizar uma pesquisa visual que levasse a uma aprendizagem do ver. A revista, de fato, propunha pesquisas sobre modos de ver contra nossa cegueira cotidiana. Paul Virilio, contribuindo para a revista, afirmou que o propósito era descrever o “ruído de fundo” de nossas existências, o infra-ordinário. Para Perec, a proposta seria mudar o modo de ver, para mudar o modo de nomear, mudando o modo de pensar e de classificar. Para tal, era preciso primeiro reaprender a ver.

Segundo Perec, nossa experiência de mundo depende de um corpo articulado a partir do olhar. O olhar é nossa primeira abordagem das coisas, vem antes da expressão em palavras. Entretanto, somos levados, em geral, a olhar apenas para o que é espetacular, tornando-nos cegos para nosso cotidiano. Para ele, é preciso recensear aquilo de que temos certeza, aquilo a que estamos acostumados. É preciso realizar um descondicionamento e mais além, é preciso sair do estado de anestesia:

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Não é nem mais condicionamento, mas anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?

Como falar dessas “coisas comuns”, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como

dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos. (Perec, 2010)

Portanto, a proposta de mudar o modo de ver, de interrogar as coisas comuns, a proposta do infra-ordinário, configura-se como uma proposta estética, atuando diretamente na percepção que se tem do mundo; ética - ou vocação moral, nos termos de Perec, e política.

## **Conclusão**

Certas características dos movimentos estéticos, sociais e políticos, em determinados momentos históricos, funcionam como um termômetro para grandes questões que envolvem o desenvolvimento e a evolução das sociedades, apontando para questionamentos e problematizações, assim como para soluções para as questões que se colocam. Nesse momento, marcado pelas novas tecnologias da informação, pela globalização, pelo deslocamento forçado sem precedentes, investigar como se dão as lutas sociais no cruzamento entre estratégias políticas e estéticas deverá revelar não somente algumas tensões e contradições do momento atual, mas também como essas estratégias representam uma importante força de transformação e ação.

Segundo o Relatório Anual de Tendências Globais do ACNUR, publicado no final de abril de 2025, havia 122,1 milhões de pessoas deslocadas à força, em comparação com os 120 milhões registrados no mesmo período do ano anterior, o que representa cerca de dez anos consecutivos de aumento anual no número de refugiados e outras pessoas forçadas a fugir de suas casas.

As questões colocadas a partir da proposta de ver o infra-ordinário levam a um questionamento do que é a identidade, como queriam Bober e Perec ao realizarem *Récits d'Ellis Island*. Mas não somente quanto ao questionamento do que é ser judeu, mas um questionamento do cotidiano dos que migram, a um questionamento do que é migrar, e finalmente, a um questionamento do que é ser. O infra-ordinário leva ao questionamento da identidade individual frente à identidade coletiva, das subjetividades coletivas em seu cotidiano, no cotidiano de todos que vivem na errância e na esperança. Esta é a resposta de Perec e Bober para a questão do que eles têm a ver com Ellis Island.

## Referências

- ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados). (2025, junho 12). Comunicados à Imprensa: Diante da crise de deslocamento sem precedentes, países das Américas seguem oferecendo exemplos de solidariedade e integração. Recuperado de <https://www.acnur.org/br/noticias/comunicados-a-imprensa/diante-da-crise-de-deslocamento-sem-precedentes-paises-das-americas>
- Bal, M. (2022). *Image-thinking: Artmaking as cultural analysis*. Edimburgh University Press.
- Bergson, H. (1978). As duas fontes da moral e da religião. Zahar.
- Beuchot, P., Bober, R., Caillat, F., Cozarinsky, E., Goldbronn, F., Hunzinger, R., Roth, L., Rouso, H., & Pignon-Ernest, E. (2003). *Filmer le passé dans le cinema documentaire*. L'Harmattan.
- Bourdieu, S. (2023/04/05). Retour à Ellis Island avec Robert Bober. *Mémoires en jeu*. <https://www.memoires-en-jeu.com/varia/retour-a-ellis-island-avec-robert-bober/>



Certeau, M. de. (1994) *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Vozes.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*  
Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1990). *Cinema 2- a imagem-tempo*. Ed. Brasiliense.

Nietzsche, F. (2011) *Assim falou Zaratustra*. Companhia das Letras.

Perec, G. (2012) *En dialogue avec l'époque*, Joseph K.

Perec, G. (Jan-Jun/2010). Aproximações do quê? *Alea*, 12(1), 178-180.

Perec, G. (2003). *Penser / Classer*, Les Éditions du Seuil.

Viegas, S. (2023) Intercessores e autores no Cinema segundo Gilles Deleuze. *Revista de História da arte*, 12.

vodselbt. (2022, maio 05). *Récits d'Ellis Island 1978 1980*, | *Traces* [Video].  
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=a2wwATsLRug>

# **O CAOS QUE CRIA: EXPRESSIONISMO E O ATO CRIADOR EM CISNE NEGRO DE DAREN ARONOFSKY**

*Ana Elisa Sartori Lemos de Oliveira<sup>1</sup>*

Cisne Negro (2010), dirigido por Darren Aronofsky<sup>2</sup>, é um drama/suspense/terror psicológico que acompanha a bailarina Nina em sua tentativa de interpretar simultaneamente o Cisne Branco e o Cisne Negro na montagem de O Lago dos Cisnes. A busca pela perfeição artística leva a protagonista a um processo de desintegração e fragmentação subjetiva, no qual as fronteiras entre realidade e delírio tornam-se confusas. Aclamado pela crítica e vencedor do Oscar de Melhor Atriz (Natalie Portman), o filme tornou-se referência cultural por abordar

- 
1. Graduanda em Rádio, TV e Internet na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Prog. de Ensino Tutorial da Fac. de Com. da Universidade Federal de Juiz de Fora.  
[13906388638@estudante.ufjf.br](mailto:13906388638@estudante.ufjf.br)
  2. Darren Aronofsky nasceu o 12 de fevereiro de 1969 em Brooklyn, Nova York, Nova Iorque, EUA. É produtor e autor, conhecido pelo seu trabalho em Pi (1998), Fonte da Vida (2006) e Réquiem para um Sonho (2000).

temas como identidade, corpo, dualidade e obsessão, sendo amplamente estudado nas áreas do cinema, da psicologia e da arte.

Este artigo investiga o modo como *Cisne Negro* utiliza elementos visuais expressionistas e sonoros para confundir a percepção do espectador, representando a experiência interna de Nina que oscila entre esquizofrenia e criação artística. A análise propõe compreender o filme como metáfora do ato criador, recorrendo à esquizoanálise de Deleuze e Guattari<sup>3</sup> para distinguir o processo esquizofrênico do processo criativo. Por meio de uma análise fílmica fundamentada em princípios expressionistas, busca-se mostrar como a estética de Aronofsky traduz a subjetividade em crise e como o cinema pode expressar, sensivelmente, o movimento entre destruição e invenção que caracteriza o ato de criar.

### **Introdução: a arte como campo de tensão em *Cisne Negro***

*Cisne Negro* é um filme dirigido por Darren Aronofsky com cinematografia feita por Matthew Libatique e sonoplastia de Craig Henighan. O longa americano foi lançado em 2010 e é considerado como uma obra dos gêneros drama, suspense e terror psicológico. O enredo gira em torno de uma produção do balé Lago dos Cisnes por um companhia de dança em Nova Iorque. A produção responsável pelo espetáculo exige uma bailarina que seja capaz de interpretar ao mesmo tempo o Cisne Branco, inocente e frágil, e o Cisne Negro, malicioso e sensual. Nina, a bailarina protagonista, encontra-se em um intenso desafio para ocupar os papéis e se entrega a um sentimento de imensa pressão que altera o seu senso da realidade e seu psicológico.

---

3. O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia (Deleuze e Guattari, 1972).

O filme foi amplamente aclamado pela crítica sendo considerado um dos melhores filmes do seu ano de lançamento e uma obra prima de Aronofsky. Também recebeu elogios por sua direção, roteiro e atuação de Natalie Portman 4(Nina), que ganhou o Oscar de Melhor Atriz em 2011 por sua interpretação. É reconhecido como um dos melhores do século XXI, tendo cinco indicações ao Oscar nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Melhor Montagem e Melhor Atriz (Portman). Além disso, o filme possui grande relevância cultural, pois contribuiu com diversos estudos nas áreas do cinema, psicologia e arte nutrindo discussões sobre identidade, corpo, obsessão, dualidade humana, busca pela perfeição e pressão artística.

Cisne Negro é uma obra que gerou muitas discussões sobre o psicológico e a criação artística. Ao longo do filme, Nina parece passar por um processo de esquizofrenia, de loucura, ao mesmo tempo que passa por um processo artístico, criando a personagem Cisne Negro. Sendo assim, as discussões giram em torno dessa dualidade e o longa começou a ser interpretado como uma metáfora para a formação/criação de um artista/arte. Essa perspectiva é desenvolvida pela autora Jadranka Skorin-Kapov no livro Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope, que descreve o filme da seguinte maneira:

A complexidade de Cisne Negro permite múltiplas interpretações, por exemplo, como um estudo psicológico de repressões, como um thriller melodramático, como um filme de terror corporal. Além de todas as interpretações literais da narrativa, o filme pode ser percebido como uma metáfora poética para o nascimento de

---

4. Natalie Portman, nascida em 9 de junho de 1981 em Jerusalém (Israel), é atriz e produtora, conhecida por filmes como *Cisne Negro* (2010), *V de Vingança* (2005) e *Jackie* (2016).

uma artista, ou seja, como uma representação visual da odisseia psíquica de Nina rumo à perfeição artística e do preço a ser pago por ela” (Skorin-Kapov & Jadranka, 2015, p. 96)

A questão que orienta este artigo é: de que maneira *Cisne Negro*, por meio de elementos expressionistas visuais e sonoros, confunde a percepção do espectador ao representar a experiência interna de Nina, sugerindo esquizofrenia, ao mesmo tempo em que constrói uma metáfora do processo criativo? O objetivo central é investigar como a cinematografia e o desenho sonoro expressionistas produzem metáforas e instauram ambiguidades na percepção da realidade diegética. Busca-se, ainda, compreender como esses elementos contribuem para a construção da metáfora criativa vivenciada por Nina, recorrendo ao conceito de “ato criador” desenvolvido na esquizoanálise de Deleuze e Guattari, bem como discutir o potencial do expressionismo na formulação de metáforas e confusões narrativas no cinema.

O estudo se justifica pela necessidade de compreender como o cinema pode representar experiências psíquicas complexas e subjetividades em crise. Na obra *Cisne Negro*, Darren Aronofsky emprega recursos visuais expressionistas e sonoros que confundem a realidade diegética com os estados mentais da protagonista, levando o espectador a oscilar entre a percepção de esquizofrenia e a metáfora do processo criador. Ao articular o expressionismo à esquizoanálise de Deleuze e Guattari, a pesquisa propõe um diálogo entre cinema e psicanálise, destacando o potencial do audiovisual para expressar dimensões afetivas e subjetivas da criação artística. A metodologia baseia-se na análise fílmica guiada por princípios expressionistas e pelo conceito de ato criador da esquizoanálise deleuze-guattariana, utilizando um método dedutivo

que parte de conceitos teóricos gerais para examinar cenas específicas e suas implicações na experiência do espectador.

### **Da pintura às imagens em movimento: o nascimento do cinema expressionista alemão**

Segundo Cánepa (2006), na República de Weimar em 1920, dois anos depois da Alemanha perder a Primeira Guerra Mundial, lançou-se um filme que abalou cultural e artisticamente o cinema alemão. O filme *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) possuía um enredo de pesadelo e cenários muito excêntricos, relacionando-se com um dos movimentos de arte mais importantes da época, o Expressionismo. A curiosidade gerada em torno da obra e o despertar da atenção de intelectuais ao cinema reabriu o mercado externo cinematográfico da Alemanha que estava fechado desde o começo da guerra.

*Caligari* e outros filmes igualmente sombrios como *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) e *A morte cansada* (Fritz Lang, 1921), vindos da República de Weimar, levaram à constituição de uma escola cinematográfica que ficaria conhecida como “expressionista”. Para compreender o surgimento do expressionismo no cinema, é preciso voltar à história do surgimento do movimento expressionista e da expansão do cinema na Alemanha (Cánepa, 2006).

De acordo com Cánepa (2006), a expansão do cinema alemão está ligada ao contexto cultural e intelectual do final do século XIX e início do século XX. Nessa época, a Europa era marcada por um ambiente cultural de grande efervescência em meio a transformações pelo avanço da indústria cultural de massas, pela modernização tecnológica e pela influência artística de outros locais como a África e o

Oriente. Era o momento perfeito para que a burguesia intelectual da Alemanha do Segundo Império começasse a contestar modelos clássicos e defender a valorização da subjetividade. Assim, nasceu o Expressionismo, movimento que valorizava a expressão individual, o irracional e a intensidade emocional.

O movimento expressionista possui raízes que remontam ao Sturm und Drang do século XVIII e ao romantismo de Goethe e Caspar David Friedrich, somando-se a outros fatores como a filosofia de Nietzsche, a música de Schoenberg, a psicanálise de Freud e as descobertas científicas de Einstein e Planck. Com isso, emergiram diversos artistas que começaram a desafiar as convenções, consolidando o expressionismo nas artes plásticas, na poesia e na literatura, abrindo espaço para mais tarde expandir seus princípios para o teatro e também para o cinema (Cánepa, 2006).

Conforme Cánepa (2006), nos primeiros anos, a produção cinematográfica alemã foi tímida, mas começou a se estruturar. Os irmãos Skladanowsky inventaram o bioscópio em 1895, simultâneo ao cinematógrafo dos Lumière. Mesmo assim, o país demorou a consolidar a indústria e apenas 10% dos filmes exibidos nos cinemas eram nacionais. Entretanto, algumas bases estéticas já eram lançadas, como a presença feminina marcante com estrelas como Asta Nielsen, Ossi Oswalda e Pola Negri em produções melodramáticas e a influência do cinema escandinavo, principalmente o dinamarquês, que usava a paisagem como elemento dramático. Quando a Alemanha entrou na fase da República de Weimar, já havia um terreno fértil, cultural e cinematográfico, para que o Expressionismo se encontrasse no cinema.

Em 1922, o produtor Paul Davidson criou o Autorenfilm, inaugurando o “filme de autor”, aproximando o cinema dos dramaturgos. Max Reinhardt, que era do teatro, foi atraído junto a outros nomes e várias obras começaram a explorar o fantástico e o psicológico. Alguns filmes marcantes que já mostravam a atmosfera expressionista são *O Outro* (1913), *O estudante de Praga* (1913) e *O Golem* (1915), que exploram o drama psicanalítico e elementos góticos, como o jogo de luz e sombra e vilões (Cánepa, 2006).

Segundo Cánepa (2006), durante a Primeira Guerra, o isolamento internacional político e cultural da Alemanha reforçou o caráter nacionalista da estética expressionista. As campanhas de boicotes aos filmes alemães fizeram com que a UFA (Universum Film AG) fosse criada em 1917 para propaganda de guerra, inicialmente. O Estado intervia diretamente na produção e então fundiu as principais companhias para criar essa associação que centralizou produção, distribuição e exibição. No pós-Primeira Guerra, esse cinema adquiriu novas dimensões. A UFA passou a ter um caráter mais comercial e internacionalista.

Na década de 20, com essa abertura no mercado e o investimento em produções como *Madame Du Barry* (1918) e *Anna Boleyn* (1919), de Ernst Lubitsch, a Alemanha voltou a ganhar destaque no cenário cinematográfico mundial. O passo mais importante para a consolidação do cinema expressionista alemão foi a aquisição da Decla-Bioscop pela UFA. Essa empresa produziu um dos maiores filmes, essencial para o cinema expressionista, *O gabinete do Dr. Caligari* (1920). Lançado internacionalmente em 1921, ele se tornou o marco inaugural do Expressionismo no cinema, consolidando uma linguagem que usava cenários distorcidos, jogos de luz e sombra e atmosferas de pesadelo,



refletindo tensões políticas, sociais e culturais da Alemanha do pós-guerra (Cánepa, 2006).

De acordo com Cánepa (2006), quando a Alemanha entrou na fase da República de Weimar (1919-1933), já havia um terreno fértil para que o Expressionismo encontrasse no cinema um meio para traduzir em imagens sua intensidade emocional, suas atmosferas sombrias e suas visões de mundo fragmentadas. O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* exemplificou esse momento ao inspirar uma cinematografia estética e tecnicamente inovadora, marcada pela expressividade nos cenários, pelo tratamento da luz e pela morbidez temática. No entanto, essas características definiam de forma genérica o expressionismo, já que nenhuma convenção estilística conseguia traduzir plenamente suas inovações. A cinematografia autoral era promovida por produtores que reuniam diretores, roteiristas, cinegrafistas, cenógrafos, maquiadores e atores para alcançar uma experiência artística superior (Cánepa, 2006).

Por fim, Cánepa (2006) observa que a cinematografia expressionista não é definida por padrões estéticos rigorosos e torna-se difícil delimitá-la assim. Esse título “expressionista” é mais uma apropriação dos produtores alemães do nome da vanguarda artística mais popular na época. Essa delimitação estilística, às vezes, gera uma certa generalização; por isso, serão consideradas aqui estratégias visuais e narrativas frequentes citadas pela autora no capítulo 2 do livro *História do cinema mundial*.

### ***Composição***

Os filmes expressionistas valorizavam intensamente a *mise-en-scène*, unindo luz, cenografia, arquitetura, maquiagem e figurino

de modo simbólico e estilizado. Essa combinação criava composições visuais únicas, em que os cenários pareciam pinturas expressionistas em movimento, efeito conhecido como “caligarismo”. Diretores como Robert Wiene, em *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923), e pintores como César Klein e Andrei Andreiev deram forma a esse estilo. A influência do gótico medieval também era marcante, com cenários deformados e arquiteturas grandiosas que expressavam emoções e dramatizavam os conflitos internos dos personagens, como se vê em *A Morte Cansada* (1921) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

A fotografia foi outro elemento essencial na construção expressionista, marcada por contrastes intensos, sombras alongadas e recortes de luz que criavam atmosferas inquietantes, exemplo claro em *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. Essas escolhas estéticas iam além da ambientação, funcionando como representação visual do inconsciente e dos estados psicológicos das personagens. Imagens e cenários em movimento, como em *Fantasma* (1922) e *Narcose* (1929), reforçam a ideia de que a composição expressionista não era apenas decorativa, mas uma forma de traduzir emoções, delírios e conflitos, tornando o cenário parte viva da narrativa.

### ***Temática recorrente***

A unidade temática dos filmes expressionistas derivava principalmente da literatura romântica-fantástica do século XIX, mais do que do teatro expressionista. Segundo Lotte Eisner, o cinema expressionista prolongava o romantismo alemão, explorando o imaginário e o irreal, enquanto Kracauer destacou o foco no drama fantástico e na representação de mundos imaginários. Essas narrativas frequentemente

apresentavam vilões sombrios e ambíguos, como o Dr. Caligari, Nosferatu e o Dr. Mabuse, que simbolizavam o poder, a insanidade e o desdobramento demoníaco, uma tradição romântica que permitia aos personagens assumirem múltiplas identidades e formas.

Sombras, espelhos e duplos fantasmagóricos reforçavam a ideia de dualidade e perda de controle, enquanto figuras monstruosas fisicamente deformadas representavam desejos reprimidos e a liberdade instintiva. Essas criaturas marginalizadas expressavam a tensão entre racionalidade e irracionalidade, fazendo com que o Expressionismo Alemão fosse visto como a primeira manifestação significativa do cinema de horror. Assim, a temática expressionista combinava elementos de fantasia, terror psicológico e crítica social, revelando um mundo interior fragmentado e atormentado.

### ***Estrutura narrativa***

Os filmes expressionistas possuíam narrativas ambíguas e reflexivas que se afastavam do modelo clássico hollywoodiano. Segundo Elsaesser, essas obras exploravam o próprio ato de narrar, evitando explicações diretas e letreiros expositivos. Uma técnica recorrente era a “narrativa-moldura”, em que uma história se inseria dentro de outra para justificar o caráter fantástico das ações, como em *A Morte Cansada*, *O Gabinete das Figuras de Cera* e *O Golem*. Além disso, o uso do espaço offscreen (fora de quadro) criava suspense e incerteza, estimulando o espectador a imaginar o que não era mostrado.

Outra característica era a montagem *tableau*, em que cada plano tinha valor próprio e se articulava por descontinuidades, promovendo leituras psicológicas e simbólicas. Essa estrutura fragmentada, repleta

de ambiguidade e hesitação, convidava à reflexão sobre o sentido das imagens e o papel do espectador na construção do significado. Assim, a narrativa expressionista transformava o cinema em uma experiência sensorial e subjetiva, aproximando forma e conteúdo em uma mesma pulsação emocional.

### ***O expressionismo aplicado de Aronofsky***

No filme *Cisne Negro* de Darren Aronofsky, é possível perceber a ocorrência de todas essas características experimentais do cinema expressionista alemão com uma abordagem mais contemporânea. Na composição do filme, percebe-se uma utilização do cenário e dos objetos ao redor de maneira simbólica, tentando traduzir o psicológico da personagem. O uso dos espelhos e dos reflexos deformados é uma maneira de utilizar da cenografia para representar a mudança da personalidade de Nina durante o seu processo de criação do *Cisne Negro*. Essas representações mostravam a perturbação da bailarina durante seu processo criativo, tornando o espelho um objeto de cena extremamente significativo para o mental e a mudança dela.

Além disso, o uso da arquitetura e do cenário com ambientes fechados e escurecidos como o apartamento em que ela morava, o túnel do metrô e a sala de ensaio no teatro reforçam a pressão sofrida pela personagem. Com esses espaços claustrofóbicos e labirínticos, ele traz para o cenário um papel ativo na narrativa mostrando o aprisionamento psicológico da personagem no processo criativo.

A fotografia do filme apresenta contrastes de sombras e luzes duras e cores como o preto, branco e cinza que ajuda a criar a oposição vivenciada pela personagem. A oposição de Nina entre *Cisne Branco*,

puro e inocente, e Cisne Negro, corrupto e perverso, é mostrado por esse jogo de luzes e cores que remetem a uma dualidade moral típica do expressionismo.

Analisando agora a questão temática, o uso de vilões, dualidades, fragmentações e monstros do cinema expressionista alemão também são aplicados no longa de Aronofsky. A fragmentação da personagem Nina é mostrada com ela sendo perseguida por sua própria imagem, como o estudante Baldwin em *O estudante de Praga*. O conflito entre Cisne Branco e Negro é percebido e vivido nessa perseguição, muitas vezes materializada com os reflexos do espelho e com um duplo. A personagem principal é acompanhada por Lily que age como um duplo fantasmagórico, como se fosse a versão da Nina que ela queria atingir, o próprio Cisne Negro.

A imagem do Cisne Negro pode ser interpretada como a do vilão e do monstro expressionista, evidenciada pela transformação física de Nina : unhas crescendo, pele se abrindo e penugem surgindo, que simboliza a deformação expressiva e o despertar de seu inconsciente. Assim como nos filmes do cinema de Weimar, em que o monstro representava os desejos reprimidos e a liberdade instintiva, Nina encarna essa dualidade ao lutar contra o aprisionamento imposto pela busca da perfeição artística e pelo controle materno. Sua libertação se manifesta em momentos de transgressão, como quando morde a boca do diretor, usa drogas em uma balada e se envolve sexualmente com Lily.

Aronofsky trabalha o “desdobramento demoníaco” citado por Lotte Eisner: Nina assume diferentes versões de si mesma, a bailarina pura e a figura erótica, encarnando forças contraditórias que convivem num mesmo corpo. Por último, pode-se analisar semelhanças na estrutura narrativa expressionista e do filme *Cisne Negro*. O filme prioriza

a subjetividade e é repleto de ambiguidades, alternando entre realidade e delírio. Isso gera uma confusão diegética percebida pelo espectador que não consegue compreender claramente o que é sonho, memória ou alucinação. Ele não sabe se Nina está louca ou apenas passando por um processo criativo.

A montagem também é de certa forma fragmentada, produzindo rupturas e descontinuidades que reforçam a instabilidade da personagem, se aproximando da montagem tableau, que valoriza a hesitação mais que uma fluidez narrativa. Outras características que ajudam o filme Cisne negro a criar esse ambiente psicológico e de horror dos filmes expressionistas é o enquadramento e o som. Aronofsky utiliza câmera trêmula e closes extremos para transmitir ansiedade e desorientação, além disso os ruídos distorcidos, o som de asas e ossos estalando e as manipulações da trilha sonora criam um delírio auditivo, equivalente ao uso expressionista de luz e sombra para expressar o inconsciente. *interdum diam vitae mauris sodales pulvinar. Donec eu metus sem, et vulputate purus.*

O filme de Aronofsky atua como uma atualização contemporânea do Expressionismo Alemão, transpondo suas estratégias formais como distorção, contraste e interioridade para uma linguagem psicológica e corporal. Aronofsky reinterpreta o cinema expressionista e usa de suas técnicas para gerar no público uma confusão entre loucura e criação, realidade e delírio.

### **A criação como captura e torção: o conceito de ato criador por Deleuze e Guattari**

Se o expressionismo fornece a base estética para compreender como Cisne Negro produz de maneira visual e sonora a oscilação entre

realidade e delírio, é na esquizoanálise de Deleuze e Guattari que se encontra o conceito para interpretar essa oscilação como uma confusão entre um processo esquizofrênico e o processo do ato criador, ou seja, uma metáfora do ato criador. Os filósofos propõem uma aproximação entre o processo esquizofrênico e a criação artística, mas destacam uma diferença fundamental: o esquizofrênico perde o contato com a realidade, enquanto o artista se mantém preso à materialidade da obra. Nesse sentido, o conceito de ato criador se mostra pertinente para compreender Nina não como alguém em um transtorno psicótico, mas como uma artista que se fragmenta intensamente para a constituição de sua personagem.

O ato criativo, para Deleuze e Guattari, é um processo de produção de diferença e singularidade, que nunca se dá de maneira linear ou previsível. Ele começa a partir de um encontro violento, um choque que desestabiliza o artista e o força a inventar. Nesse momento, os esquemas de reconhecimento do mundo entram em crise: a percepção deixa de se apoiar apenas em modelos prévios e se abre a um processo inconsciente de desterritorialização. O artista, confrontado com o acaso e a intensidade desse encontro, é levado a um devir, a tornar-se outro.

Esse processo implica uma relação com o “fora”, aquilo que é indizível, impensável e inaudível dentro das formas estabelecidas de reconhecimento do mundo. A criação surge justamente do contato com esses fluxos desqualificados, que escapam aos códigos de reconhecimento do mundo e, por isso, introduzem o imprevisível. O problema da arte, segundo Deleuze e Guattari, está menos na comunicação de significados e mais na aliança com o caos: cabe ao artista tornar o caos sensível, transformando-o em novos blocos de sensações. Essa invenção

frequentemente assume a forma de uma “monstruosidade”, pois se opõe aos modelos dominantes, apresentando novas conexões estéticas.

Nesse momento, torna-se fundamental o papel dos intercessores que são figuras estéticas, referências ou intensidades que o artista convoca como aliados em seu processo. Criar é capturar elementos de diferentes territórios e torcê-los até que, em sua coexistência, formem uma nova singularidade. O ato criador é, portanto, um processo de captura e torção, em que elementos diferentes se cruzam, sofrem desencontros e, pouco a pouco, estabelecem simpatias e blocos de sensação. Esse espaço ideal, ainda não materializado, é um campo de coexistência em tensão, que se atualiza quando a obra ganha expressão.

A singularização criativa nasce da conexão desses encontros e intensidades. O corpo do artista, nesse processo, se torna estrangeiro em sua própria terra, estranho diante da realidade habitual, pois é atravessado por picos de desterritorialização e reterritorialização. A criação, nesse sentido, é caótica e instável, mas é justamente isso que permite resistir aos clichês, inventar novas formas de sensibilidade e dar voz ao que estava invisível. Criar, em Deleuze e Guattari, é sempre resistir: resistir ao consenso, à repetição e ao previsível, produzindo diferença.

O processo criativo radical descrito por Deleuze e Guattari aproxima-se, em muitos aspectos, da experiência esquizofrênica: ambos envolvem atravessamentos intensos, rupturas de percepção e perda momentânea de referências estáveis. Contudo, existe uma diferença fundamental que distingue o artista do esquizofrênico. A seguinte premissa explica uma característica central dos transtornos psicóticos, como a esquizofrenia, que fundamenta essa diferença:



Um dos principais aspectos na nossa relação com o ambiente é a capacidade que temos de processar e interpretar adequadamente os estímulos que se encontram ao nosso redor. A principal característica dos transtornos psicóticos é a perda do contato com a realidade. (Landeira Fernandes & Cheniaux, 2009, p. 79)

No caso da esquizofrenia, essa perda de contato se manifesta em delírios, alucinações, desorganização do pensamento e do comportamento, produzindo uma fragmentação que impossibilita a ancoragem no real. Já no caso da criação artística, embora o artista também seja lançado ao caos, ele mantém um vínculo com a realidade por meio da materialidade da sua obra. O gesto criador se alimenta da desestabilização, mas retorna em forma de expressão estética, permitindo ao artista dar consistência ao caos, torná-lo sensível e comunicável. Assim, enquanto o esquizofrênico se perde no excesso de intensidades, o artista consegue modulá-las e convertê-las em matéria criativa.

A personagem Nina, em *Cisne Negro*, exemplifica bem essa linha tênue. Seu processo de preparação para interpretar simultaneamente o *Cisne Branco* e o *Cisne Negro* a coloca em um estado-limite, no qual comportamentos e percepções parecem alucinatórios. O espectador, constantemente, é levado a duvidar daquilo que vê: Lily existe como personagem autônoma ou como projeção delirante? Essa oscilação é construída pela linguagem expressionista do filme (jogos de luz e sombra, cores contrastantes, câmeras instáveis e sons distorcidos), que intensificam a confusão entre estados psíquicos e materiais.

A esquizoanálise deleuze-guattariana, nesse sentido, se mostra uma lente teórica pertinente porque permite compreender esses episódios não apenas como manifestações de loucura, mas como metáfora

do ato criador. Nina não está simplesmente adoecendo: ela está sendo atravessada por forças que desorganizam seus sistemas de reconhecimento, mas que, ao mesmo tempo, possibilitam a invenção de uma subjetividade nova, o Cisne Negro. O filme de Aronofsky dramatiza exatamente essa tensão: o risco de perder-se e a potência de criar na experiência artística.

A pertinência da esquizoanálise, portanto, está em revelar como os elementos audiovisuais de Aronofsky não apenas retratam sintomas de desordem psíquica, mas constroem uma experiência estética que oscila entre loucura e criação. Nina se apresenta, ao longo da narrativa, como uma personagem que parece perder o contato com a realidade; contudo, esses momentos são também pontos de intensidade criativa, nos quais sua subjetividade é forjada.

O uso expressionista da luz, da cor, da câmera e do som promove essa confusão no espectador, que hesita entre perceber Nina como esquizofrênica ou como artista em ato criador. Nesse sentido, a esquizoanálise fornece uma lente teórica privilegiada para compreender Cisne Negro como metáfora do processo criativo, em que a arte emerge precisamente da tensão entre destruição e invenção.

### **A linguagem expressionista em Cisne Negro**

O expressionismo fornece a base estética, enquanto a esquizoanálise de Deleuze e Guattari oferece a chave conceitual para compreender o percurso de Nina, cabe agora observar como esses elementos se materializam no filme. A análise fílmica permite identificar de que modo a iluminação e as cores, o trabalho de câmera e o desenho sonoro constroem a experiência de oscilação entre delírio e criação. Esses recursos

audiovisuais não apenas refletem a instabilidade psicológica da personagem, mas também a inserem em um processo de metamorfose que gera o Cisne Negro como metáfora do ato criador.

Em *Cisne Negro*, a construção audiovisual das cenas intensifica o percurso de Nina entre realidade e delírio, explorando ao máximo recursos expressionistas. Na cena do confronto com a mãe (1:07:23-1:08:15), a iluminação artificial simula a atmosfera noturna da casa, criando um espaço escuro e silencioso, pontuado apenas por pequenas fontes de luz como luminárias ou luzes de canto. A luz lateral e dura projeta sombras marcadas sobre os rostos, reforçando o clima psicológico e dramático do embate. A figura materna surge envolta em áreas sombreadas, o que a torna ainda mais ameaçadora e controladora, enquanto Lily aparece sob iluminação igualmente dura, que lhe confere traços de ambiguidade e perigo, como se ela fosse uma má influência ou um elemento desestabilizador para Nina.

A paleta de cores, composta por tons frios e neutros como verde, branco e preto, reflete a rigidez do ambiente e o estado alterado de Nina. O contraste com o rosa do quarto ao fundo, associado à infância e inocência, evidencia simbolicamente o conflito interno da personagem, presa entre fragilidade e ruptura. As cores permanecem intensas e constantes ao longo da cena, o que contribui para a manutenção de um clima de tensão e perturbador. Por fim, a cor atua ressaltando as posições simbólicas das personagens: Nina em processo de ruptura e transformação, a mãe como força ameaçadora e controladora e Lily como presença ambígua e desestabilizadora.

A câmera, operada na mão e com leves tremores, traduz o estado instável de Nina e aproxima o espectador da intimidade do

conflito por meio de closes e planos fechados(meio primeiro-plano). A câmera permanece, na maior parte do tempo, em ângulo normal (nível dos olhos), criando uma sensação de presença dentro da cena para o espectador. A montagem acelerada durante a discussão reforça o caos emocional. No som, o silêncio inicial cria expectativa até ser rompido por notas graves que se mantêm em um padrão constante e inquietante até crescerem em volume conforme a tensão aumenta e a discussão se torna mais agitada, funcionando como camada psicológica que traduz a instabilidade da protagonista. Ruídos como portas e gritos intensificam o clima de confronto e descontrolo.

Já na cena do espelho (1:16:44-1:17:13), Aronofsky retoma os contrastes expressionistas para dar forma à fragmentação identitária de Nina. A iluminação artificial, típica dos bastidores, busca simular a luz ambiente desse tipo de local, um espaço tipicamente mal iluminado, com lâmpadas pontuais e fracas. Essa opção estética contribui para uma sensação de isolamento e suspense, preparando o espectador para um momento de forte tensão psicológica. Além disso, há uma luz dura e lateral, projetando sombras definidas que destacam tanto a personagem quanto o reflexo no espelho. O recurso torna visível a fragmentação interna: enquanto Nina está levemente mais iluminada, seu reflexo aparece mergulhado em sombras, sinalizando o crescimento do lado obscuro, o Cisne Negro.

A paleta de cores fria, dominada por verdes, brancos e pretos, reforça a atmosfera de isolamento e medo, ao passo que o contraste simbólico entre o branco (o cisne perfeito e controlado) e o preto (o cisne instintivo e desestabilizador) traduz o embate interno da bailarina. Outro elemento interessante é a presença de tons amarronzados. O marrom, uma cor quente, atua como contraste, trazendo um peso dramático à cena.

A câmera na mão, tremida, acompanha essa instabilidade e alterna diferentes tipos de plano, dos close-ups aos planos médios, para intensificar a proximidade emocional com a protagonista. O jogo entre fundo desfocado e nítido evidencia a diferença entre a Nina real e sua projeção. Os cortes são rápidos, aumentando a tensão da cena e criando expectativa e susto. O desenho sonoro amplia o impacto da cena: o silêncio inicial prepara o espectador para o susto, rompido pela entrada da trilha tensa no momento em que o reflexo se move sozinho. O som seco que marca a mudança de foco entre Nina e o espelho acentua a sensação de estranhamento e medo, traduzindo em nível sonoro a ruptura identitária da personagem.

As cenas analisadas evidenciam como Aronofsky mobiliza luz, cores, enquadramentos e som com características expressionistas para construir a experiência subjetiva de Nina em permanente tensão. Esses recursos audiovisuais não apenas reforçam a instabilidade psicológica da protagonista, mas também produzem no espectador a sensação de confusão entre delírio e criação. Tal ambiguidade, longe de se reduzir a uma simples representação da loucura, prepara o terreno para compreender a trajetória de Nina como metáfora do ato criador. É a partir dessa oscilação que se torna possível, à luz da esquizoanálise de Deleuze e Guattari, interpretar sua experiência como um processo criativo e não patológico, discussão que será aprofundada na seção seguinte.

## **O esquizofrênico e o criador**

As cenas analisadas revelam como os recursos audiovisuais em *Cisne Negro* constroem uma experiência de permanente ambiguidade para o espectador, que oscila entre compreender Nina como alguém em

processo esquizofrênico ou como uma artista em pleno ato criador. Essa duplicidade é o núcleo da obra de Aronofsky: ao mesmo tempo em que a narrativa sugere perda de contato com a realidade, os elementos visuais e sonoros reafirmam a construção de uma subjetividade criativa. À luz da esquizoanálise de Deleuze e Guattari, tal oscilação deixa de ser lida apenas como sintoma de loucura para ser compreendida como parte constitutiva do processo artístico, uma ruptura com a lógica maquínica (forma padrão de perceber o mundo) que abre espaço para a invenção.

Os recursos audiovisuais atuam, portanto, como dispositivos de subjetivação. A câmera instável e os closes excessivamente próximos produzem uma imersão sensorial que faz o espectador experimentar a instabilidade perceptiva de Nina, transformando o delírio em linguagem estética. As sombras projetadas e os contrastes de cores entre branco e preto funcionam como signos visuais da fragmentação interna da personagem, ao passo que o som distorcido e o silêncio abrupto criam um ambiente de tensão auditiva que desestabiliza o campo da percepção. Essa experiência sensorial faz o espectador compartilhar dos afetos e do processo que atravessam a protagonista, oscilando entre a perda de controle e a emergência de uma potência criadora.

A esquizoanálise permite compreender essa oscilação não como mera representação de uma doença mental, uma esquizofrenia, mas como expressão de um ato criador. Para Deleuze e Guattari, o artista é aquele que se deixa atravessar por fluxos caóticos e intensos, mas que, diferentemente do esquizofrênico, consegue dar consistência a esses fluxos através da materialidade da sua obra. Nina, nesse sentido, não se perde definitivamente em suas “alucinações”: ela as modula e as materializa na performance e na construção do Cisne Negro.

Cada distorção de imagem, cada som que rompe o silêncio, é parte do processo de desterritorialização que desorganiza as formas de percepção e, simultaneamente, produz novas possibilidades sensíveis. A transformação do corpo em ave, o reflexo que se move sozinho e o espelho que se quebra são metáforas visuais desse processo de criação, momentos em que a personagem rompe com a lógica maquínica (forma dominante de reconhecimento do mundo) do controle e se abre à invenção de uma nova subjetividade, não só do mundo percebido por ela como também da sua autopercepção.

O percurso de Nina pode, assim, ser lido como a dramatização do próprio gesto criador: o enfrentamento do caos, a perda temporária da identidade e a reconstrução de si em outra forma. Sua metamorfose no Cisne Negro não é apenas uma dissolução da razão, mas o ápice de um processo de composição estética em que corpo, som e imagem tornam-se suportes de uma nova expressão. Quando a personagem atinge o “perfeito”, ela o faz ao custo da própria unidade, o corpo se fragmenta, mas dessa fragmentação nasce uma intensidade criadora.

Como afirmam Deleuze e Guattari, criar é sempre resistir ao previsível, produzir diferença. Nina, ao ceder a essa quebra intensa de sua percepção da realidade, também resiste às estruturas normativas da técnica, da disciplina e do controle materno, instaurando um devir que é simultaneamente destrutivo e criativo. Assim, ela dá expressão para aquilo que era invisível, ou seja, o seu lado do Cisne Negro, que representa a liberdade expressiva de Nina.

Dessa forma, Cisne Negro faz da linguagem audiovisual um campo de experimentação da subjetividade. Os elementos expressionistas, a luz, o som, a cor e a distorção, deixam de ser apenas recursos

estilísticos para se tornarem operadores de um pensamento visual que traduz a crise e a potência do ato criador.

A esquizoanálise permite compreender que a loucura em Aronofsky é menos um colapso do sujeito do que uma estratégia estética de invenção: a passagem pelo caos que permite que algo novo surja. O espectador, colocado nesse mesmo movimento, não é convidado a diagnosticar Nina, mas a sentir com ela o processo de criação, uma travessia entre a destruição do eu e a emergência de uma forma inédita de existir, a materialidade da obra, o Cisne Negro.

## **Conclusão**

O artigo evidenciou como *Cisne Negro*, de Darren Aronofsky, atualiza as estratégias visuais e temáticas do Expressionismo Alemão para criar uma metáfora sobre o ato criador e a subjetividade em crise. O filme transforma os recursos audiovisuais expressionistas: distorções, contrastes de luz e sombra e cenários simbólicos, em instrumentos de pensamento visual que expressam o conflito entre loucura e criação. Essa estética da interioridade faz do delírio um meio de acesso ao inconsciente, permitindo ao espectador vivenciar a instabilidade emocional da protagonista.

Em *Cisne Negro*, a câmera trêmula, os enquadramentos claustrofóbicos e o som intenso reforçam a confusão entre realidade e alucinação, refletindo a fragmentação de Nina. Sob a ótica da esquizoanálise de Deleuze e Guattari, essa fragmentação não é apenas um colapso, mas um processo criativo de desterritorialização, no qual a desorganização dá origem a uma nova forma de subjetividade. A metamorfose



da personagem simboliza o ato criador, em que a dor e o descontrole se transformam em potência artística e expressão singular.

Ao reinscrever o Expressionismo no cinema contemporâneo, o filme de Aronofsky propõe uma reflexão sobre arte, loucura e perfeição. Nina representa as tensões entre disciplina e liberdade, corpo e técnica, controle e desordem, dilemas que ecoam o espírito expressionista. Assim, *Cisne Negro* revela o cinema como espaço de invenção sensível, em que o caos se converte em forma e a arte surge como resistência. O verdadeiro ato criador, portanto, acontece no limite: quando a razão se desfaz e a subjetividade se recria no gesto artístico.

## Referências

Aronofsky, D. (Diretor). (2010). *Cisne negro* [Filme]. Fox Searchlight Pictures; Protozoa Pictures; Dune Entertainment; Phoenix Pictures; Cross Creek Pictures; Dune.

Fernandes, C. (Org.) (2006). *História do cinema mundial*. Papirus.  
<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cfernandes/linguagem-visual-2/textos/historia-do-cinema-mundial.pdf>

Landeira-Fernandes, J. e Cheniaux, E. (2010). *Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes*. Artmed Editora S.A.

Nisio, P. F. S. (s.d.). Animação expressionista: análise das características do cinema expressionista alemão, presentes nas obras *O Gabinete do Doutor Caligari* e *Vincent*. <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/fernandoNisio.pdf>

Peres, R. S., Borsonello, E. C., & Peres, W. S. (2000). A esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas. *Psicologia em Estudo*, 5(1), 35-43. <https://www.scielo.br/j/pe/a/LTkCQWWnYQH5ChXMjqGBX7D/?format=pdf&lang=pt>

Prof. Diego Marques. Esquizoanálise & Semiótica. (2021, 22 de julho). *Deleuze e Guattari: O que é um ato criativo? Introdução* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/X792gZ6TNpE>

Vale, L. N. do. (2013). *Expressionismo no cinema: O gesto como alegoria* [Documento de conferência]. VIII Sofia - Philosophy Proceedings. Recuperado de <https://pdf.blucher.com.br/philosophyproceedings/viii-sofia/023.pdf>

# O ESPAÇO CENOGRÁFICO COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA

*Theresa Medeiros<sup>1</sup>*

Esta comunicação tem como objetivo discutir o papel da direção de arte na construção da narrativa visual de *Torre das Donzelas*, documentário brasileiro dirigido por Susanna Lira (2019), problematizando a construção do espaço cenográfico e o processo de criação baseado na rememoração (Halbwachs, 1990) e no relato de fontes testemunhais. Neste documentário, que teve como motivação promover um reencontro do Brasil com seu passado subvertendo o senso comum da anistia enquanto esquecimento, para além da encenação, o exercício de rememoração das entrevistadas, mulheres com presas pela ditadura militar do Brasil, são o fio condutor da construção do projeto cenográfico concebido

---

1. Doutora em Comunicação (PUC-Rio).  
Professora adjunta do Dep. de Com. Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN e Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia - PPgEM/UFRN.  
[theresa.medeiros@ufrn.br](mailto:theresa.medeiros@ufrn.br)

pela diretora de arte Glaucete Queiroz. Ao mesmo tempo em que Torre cenográfica, serve de ‘espaço de recordação’ (Assmann, 2011) para as entrevistadas, trata-se de um dispositivo do documentário, imaginado pela diretora como um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas.

O processo metodológico para esta investigação parte das entrevistas concedidas pela diretora da obra e a diretora de arte para embasar a discussão sobre o processo criativo da obra e dirigir-se para uma análise fílmica centrada na Direção de Arte (Bastos et al., 2023), que problematiza a imagem cinematográfica de *Torre das Donzelas*.

### **O Presídio Tiradentes: memória e subjetividades em imagens do presente**

Ao assumir no subtítulo que estamos nos referindo à imagens do presente, optamos por pensar no espaço cenográfico da Torre, construído para o documentário a partir dos relatos das testemunhas que ali viveram. A abordagem sobre a memória que propomos aqui, explora o nexo entre recordação e identidade, a relação com os atos culturais da recordação, da rememoração, das ações de esquecimento e apagamento.

O Presídio Tiradentes foi um espaço conhecido como um presídio político em São Paulo, o prédio de 1852 serviu inicialmente como prisão de pessoas escravizadas, no Estado Novo (1937-1945) recebeu presos da Lei de Segurança Nacional e durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) os presos políticos eram encaminhados preferencialmente para o local. O Tiradentes funcionou até 1972, quando foi demolido.

O espaço construído para o filme, aqui pensado como ‘local’, pode ser lido como mediador de passado e presente, como mídia de

memória, espaços assim, “apontam para um passado invisível e preservam o contato com ele” (Assmann, 2011, p. 351) por meio da arte. Ao tencionar essa ideia, cabe-nos atentar que esse passado é invisibilizado em um processo de apagamento da história com a demolição do presídio em 1972 e ações de silenciamento ao longo dos anos sobre as ações do Estado Brasileiro durante a ditadura militar. O prédio do Presídio Tiradentes é uma das localizações que deixaram de ser visíveis nos mapas depois da sua demolição. O apagamento é simbólico também, ignorando o local como recordação histórica. Para Susanna Lira, em entrevista do pesquisador Piero Sbragia (2020), trata-se efetivamente de um sistema de apagamento.

O que acontece no Brasil hoje é que a gente tem um sistema de apagamento de memória de tudo o que acontece. Desde a época da ditadura militar, nós somos o único país latino-americano que não tem resquícios de memória da repressão. (Sbragia, 2020, p. 419)

Diante do exposto, a imagem cinematográfica apresenta-se como espaço de memória, onde as coisas aconteceram, servindo como registro, de alguma forma. Ainda nas palavras da documentarista, “o presídio Tiradentes foi demolido para construção do Metrô. Eu acho que é uma necessidade dessas mulheres terem esse lugar de volta de alguma forma” (Sbragia, 2020, p. 426). Para Susanna, ao criar um espaço cenográfico que servisse como representação da Torre era importante pensar nesse espaço como ‘espaço sugerido’ ou ‘espaço de acolhimento’ (Sbragia, 2020, p. 427), que permitisse a essas mulheres o exercício de rememoração para que contassem o que aconteceu ali.

Nesse contexto, questionamos o significado de estar em um espaço físico que estabelece uma relação direta com o local de vivência do horror. Ao longo do filme, as memórias evocadas são diversas, abrangendo a dor e a luta, mas também a solidariedade e a sororidade. Dessa forma, a Torre cenográfica se firma como um lugar de recordação, mas também como um personagem imaginado que ganha subjetividade e se torna protagonista na narrativa, tornando-se, portanto, um dispositivo e também um lugar transformado, que viabiliza a memória e a expressão do coletivo, que permite o exercício da imaginação para o espectador. Ao escrever sobre o Museu de Auschwitz, como lugar de cultura e memória do lugar de horror, Didi-Huberman (2017, p. 31) defende a necessidade de “não se resignar a esse impasse da imaginação” e pensar o lugar, apesar de tudo.

A análise deste processo se aprofunda na intersecção entre a subjetividade das mulheres que viveram na Torre, a proposta de direção de Susanna Lira e a criação da diretora de arte Glauce Queiroz. O documentário é um ato de representação permeado por essas múltiplas subjetividades evidenciadas em falas como esta, da diretora: “eu precisava trazer esse espaço de volta pra poder recuperar essa atmosfera do coletivo, dessa sororidade entre as mulheres e esse acolhimento das nossas diferenças” (Sbragia, 2020, p. 428). A cenografia aqui discutida não apenas dialoga com as lembranças, mas também fortalece a atmosfera de coletividade e afeto do filme.

Para Maurice Halbwachs (1990) ao lado de uma história escrita, há uma história viva que perpetua através da memória dos grupos. A história seria uma “compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens” (Halbwachs, 1990, p. 80). Nesse caso,

a história não é todo o passado, mas basicamente o que resta do passado. A história escrita, como aparece nos manuais, é dividida em períodos e em sequências como atos de uma peça. Já a memória é seletiva, ou seja, nem tudo o que aconteceu é lembrado, mas somente aquilo que ficou marcado nas lembranças de cada um. No entanto, a memória coletiva de um determinado grupo é que torna a história mais verossímil, pois, segundo Gaulejac (1988), a história só é acessível pela memória. Para Halbwachs (1990), a memória individual é social, porque ela é intelectual e porque os instrumentos que ela utiliza são os da inteligência. A nossa memória é também de origem social porque todas as lembranças estão em relação com o conjunto de noções que o grupo tem. Sendo assim, a memória e a história estão ligadas à rememoração histórica pela discriminação e rememoração produtivas, e a cultura de massa e o ciberespaço são compatíveis com isso.

A noção de ‘lugar’ trabalhada por Assman nos auxilia aqui a pensar o exercício de rememoração do grupo. Para a autora, “espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localize, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial” (Assmann, 2011, p. 351). Enquanto os livros de história apresentam uma perspectiva cronológica, a memória coletiva se materializa em seus locais de recordação. Para Assmann, os modos de recordar são definidos culturalmente e variam ao longo do tempo, segundo a formação cultural em que são formulados. Ao propor a construção de um cenário com base nos relatos e na memória coletiva, Susanna argumenta uma necessidade latente da existência do espaço, que seria então, a base para seu dispositivo documental.

## **As escolhas da Direção de Arte em *Torre das Donzelas***

O trabalho de análise aqui empreendido, alicerça-se nos apontamentos de Bastos, Paiva & Medeiros (2023), como processo metodológico de análise fílmica a partir da Direção de Arte, levando em consideração as materialidades e visualidades a fim de explorarmos as possibilidades criativas e narrativas do objeto em questão, a cenografia do espaço da Torre. Em um segundo momento, trabalhamos com a ideia de atmosferas fílmicas, considerando que a atmosfera é definida como “um espaço energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores” (Gil, 2005, p. 22). Consideramos a dimensão atmosférica estruturada, sendo permeada de subjetividades e enriquecida com as emoções dos relatos feitos no espaço cinematográfico em questão.

*Torre das Donzelas* é um longa que explora o campo experimental do documentário, Nuno Godolphim, destaca que a obra toma como “referência algumas ferramentas do psicodrama, articuladas num jogo de reconstrução cênica com o apoio de uma instalação de arte semelhante ao ambiente da prisão” (Godolphim, Associação Brasileira de Cinematografia, 2018). O filme parte do exercício de rememoração de cada uma das entrevistadas e para construção do projeto cenográfico e não faz uso de estudos da espacialidade original do prédio para reprodução do local, procedimento recorrente, quando trata-se de reproduções de espaços como casas e prédios históricos. Significa que a diretora de arte, Glauce Queiroz, não tinha disponível a planta baixa do Presídio Tiradentes, a base para sua proposta de visualidade para o espaço em questão foram os relatos e os desenhos feitos por cada uma delas e nenhum deles era parecido com o outro. Susanna relembra o



processo revelando que, “quando eu as entrevistava pedia para fazerem um desenho num caderninho e me espantava muito aqueles desenhos tão diferentes um do outro. Como mostrar esse fragmento de memória tão distinto?” (Sbragia, 2020, p. 429).

No início do projeto a intenção era que o material captado com ação das entrevistadas de desenhar a Torre não entrasse no corte final do documentário, segundo a diretora, seu objetivo era usá-lo na etapa de pesquisa, que seria então enviado à diretora de arte, para servir como base na construção do projeto cenográfico e plasticidade do filme. A mudança de abordagem do material aconteceu depois que se constatou a riqueza da captação feita. Em entrevista ao produtor Nuno Godolphim, publicada em 2018 no site da Associação Brasileira de Cinematografia, Glauce Queiroz reflete sobre os desafios de criar o espaço cenográfico para Torre:

O maior desafio para a Direção de Arte do Torre das Donzelas foi, sem dúvida, costurar o fio dessa memória coletiva viva e fragmentada das Donzelas (presas políticas da ditadura), a partir dos próprios esboços divergentes delas da ala feminina do presídio Tiradentes de São Paulo, especializando esta ala em uma outra dimensão atmosférica, mais onírica, subjetiva, abstrata, poética, mas também carregada de força, peso, história e atualidade. (Godolphim, Associação Brasileira de Cinematografia, 2018)

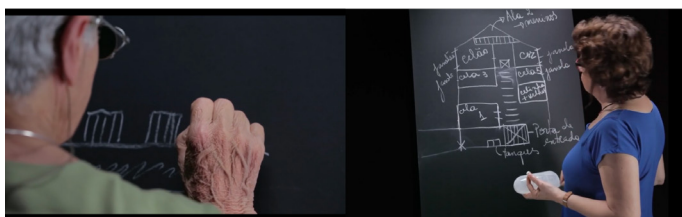
Desta forma, *Torre das Donzelas* apresenta uma demanda de construção em estúdio de um cenário não realista, distanciando-se da reprodução ou reconstituição de época. A opção feita distancia-se do realismo e aproxima-se da experiência imersiva que o cenário poderia proporcionar às entrevistadas. Sobre o processo de inspiração, Glauce revela, “minhas principais referências vieram das artes plásticas, de

instalações que utilizavam e representavam cubos de diversas maneiras, com diferentes materiais do cotidiano, tecidos e transparências” (Godolphim, Associação Brasileira de Cinematografia, 2018).

Enquanto projeto cenográfico, o espaço construído para o documentário em questão parte da conceituação de arte elaborada pela direção de arte e é adensado com o trabalho desenvolvido pela equipe de cenografia da obra. Diante do interesse de explorar as possibilidades criativas e narrativas do cenário e problematizar a cenografia como dispositivo de memória, estruturamos nossa análise a partir dos aspectos formais da materialidade cênica desenhada pelo departamento de arte para o set de filmagem (Bastos, Paiva & Medeiros, 2023), especificamente, nas cenas gravadas na Torre cenográfica do filme.

### Figura 1

*Frames de cenas das entrevistadas desenhando o presídio Tiradentes*



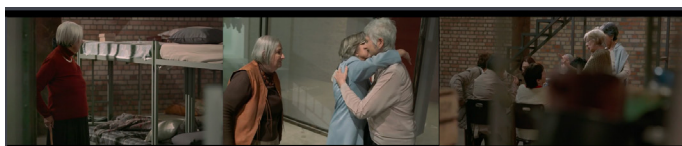
Créditos: Torre das Donzelas (2019), direção de Susanna Lira

Consideramos importante entender a estrutura narrativa das imagens no documentário em questão, o filme começa com uma contextualização temática, utilizando imagens de arquivo e informações na tela sobre a ditadura militar no Brasil. No entanto, esse recurso de imagens de arquivo não tem uso recorrente ao longo da narrativa. As cenas são

primordialmente estruturadas em dois formatos, as entrevistas com as mulheres que foram presas no presídio Tiradentes, realizadas em estúdio (onde as entrevistadas estão sentadas em uma cadeira com fundo preto), ou no formato relato, em que elas interagem com um quadro e giz, usados para fazer desenhos durante o processo de rememoração, conforme demonstrado na Figura 1. Além desses formatos, o documentário utiliza um espaço cenográfico que representa a Torre, construído também em estúdio. Neste ambiente, observamos as imagens de encenação (feitas por atores para ilustrar algumas das lembranças relatadas), bem como encontros e conversas entre as próprias mulheres, que exploram a interação entre elas, a Figura 2 ilustra exemplos dessas imagens.

## Figura 2

*Frames de cenas das entrevistadas na Torre cenográfica*



Créditos: Torre das Donzelas (2019), direção de Susanna Lira

O primeiro eixo de análise trata do aspecto formal da materialidade da cena, ou seja, da observação do espaço cenográfico construído da Torre. Optamos por considerar central em nossa análise o conjunto de celas femininas retratado no documentário, que ficou conhecido como Torre das Donzelas. Segundo Bastos, Paiva & Medeiros (2023), devemos considerar “cada um dos elementos materiais que compõem a cena, assim como o seu arranjo e combinação entre si, analisados individualmente ou coletivamente” (pp. 55-56). Neste sentido, como o

interesse nesta pesquisa está centrada no desenho da cena, exploraremos seus itens estruturantes, como mobiliário, objetos cênicos e adereços, paredes, superfícies e revestimentos, partindo dos cômodos construídos, sendo eles a entrada da torre; a escadaria; o celão; cela; corredores; cozinha; pátio de sol.

### **Figura 3**

#### *Exemplo de cenografia para quarto*



Créditos: Frame de Torre das Donzelas (2019), direção de Susanna Lira

Além de uma estrutura inspirada em instalações, a Torre também se aproxima de cenários teatrais, opta-se por uma estrutura marcante, mas sem uma quantidade grande de elementos cenográficos. As celas eram cubos mínimos de ferro modulares e apertados. Ainda assim, constatamos que buscou-se a construção de um lugar que permitisse o caminhar e consequentemente, que a câmera acompanhasse o percurso. Percebe-se também a monocromia do cenário como escolha, que explora diferentes tons de cinza, preto, branco, tons pastéis, optando-se por cores dessaturadas. Os mobiliários são de ferro, montados como blocos para cada cômodo, a eleição dos elementos pertencentes a cada compartimento ocupa um espaço central, separados por um tecido

translúcido. Celas com beliches e camas; cozinha com mesa central e cadeiras; corredores vazios, com indicativo no chão, que poderiam ser alterados pelas entrevistadas, caso sentissem a necessidade ao longo das entrevistas e momentos de interação.

O ponto central da Torre cenográfica é sua escada, como relata a diretora de arte, Glauce Queiroz em entrevista.

A partir dos desenhos e relatos das Donzelas percebi que a escadaria em ‘ferradura’ era o coração da Torre, local mais lembrado e desenhado por elas, palco de encontros, chegadas e despedidas. Algumas desenharam somente a escada. Este elemento representava a própria torre e acabou ganhando um lugar central de destaque no projeto. (Godolphim, Associação Brasileira de Cinematografia, 2018)

#### **Figura 4**

##### *Escadaria da Torre cenográfica*



Créditos: Frame de Torre das Donzelas (2019), direção de Susanna Lira

O destaque conferido à escadaria (figura 4), não foi dado somente pela equipe de arte, mas sobretudo nas falas das entrevistadas, tornando este elemento um simbólico do documentário. Seu peso narrativo pode ser conferido nas cenas de encontros e despedidas, e no impacto

emocional das entrevistadas ao se depararem com o espaço construído e as lembranças evocadas.

A chegada das Donzelas à Torre cenográfica é também a apresentação do lugar ao espectador. Uma grade é aberta, ouvimos sons característicos de uma cela sendo aberta. A câmera passeia pelo espaço, alternando entre imagens de uma plano geral em *Plongée* do espaço e plano detalhe dos objetos (pratos com restos de pão, panelas com água - que parece aparar água de uma goteira). A luz é acesa em cada vão, como para receber alguém que está chegando. Uma mulher chega no espaço e se emociona observando atentamente, seu olhar é fixo. Lágrimas nos olhos. Voz trêmula. Câmera em close. Ela diz: “A emoção é grande porque estou revendo todo espaço”. Passamos a observar o lugar. A câmera subjetiva muitas vezes está no ombro dela.

### **As marcas de vivências e a visualidade da Torre cenográfica**

O segundo eixo de análise da proposta metodológica é o mapeamento da narrativa estética da materialidade listada no subtópico anterior, explorando o aspecto visual da obra. De acordo com a metodologia escolhida nesta pesquisa, a visualidade é entendida como

a identidade visual fílmica estruturada pela conexão estética entre os quadros cinematográficos, a base desta etapa analítica seria então conectar o eixo material ao eixo visual a partir da análise da imagem, considerando um repertório teórico oriundo dos fundamentos da linguagem e da composição visual. (Bastos, Paiva & Medeiros, 2023, p. 56)

Voltamos agora à materialidade, que é a base do nosso processo analítico, para pensar o local da Torre cenográfica, a partir da sua

entrada; da escadaria; do celão; da cela; corredores; cozinha; pátio de sol e construção de significados. Mais do que uma lista de cômodos, temos um local, que embora seja abstrato em sua construção, remete ao horror, uma vez que, foi na Torre das Donzelas que estas mulheres entrevistadas ficaram presas, torturadas, tiveram seus direitos violados e viveram no limiar entre a vida e a morte. Falar sobre isso é por si só um ato de coragem, estruturar o exercício de rememoração com base na memória traumática dos testemunhos, para a diretora do documentário, significa enfrentar as políticas de silenciamento que o Brasil promoveu em torno da ditadura militar, especialmente a partir da anistia. Falar, se emocionar e rememorar significa quebrar o silêncio, 40 anos depois.

As relações de sentido estabelecidas através da cenografia de *Torre das Donzelas* ajudam a reforçar um percurso proposto pela narrativa documental. Do momento inicial como um reencontro com o local do horror e da dor, as imagens se alternam entre os depoimentos e os relatos durante a visita à instalação. A câmera explora objetos, espaços e texturas, destacando a materialidade e as marcas de vivências no cenário. A chegada de cada mulher é retratada de forma semelhante: elas entram, observam e relembram como chegaram ali e quanto tempo ficaram. Os relatos iniciais abordam a chegada, a prisão, tortura, abusos e abordagens policiais.

Em seguida, temos um segundo momento estruturante dentro do arco narrativo, algumas mulheres se encontram no espaço cenográfico, relembrando os primeiros encontros na Torre e a chegada umas com as outras. Os relatos abordam o cenário político do Brasil na época, a luta armada e a prisão. Elas falam sobre a própria geração, suas inspirações, motivações e ideais, e o encontro com os pares se torna central.

São abordados os silêncios, a solidariedade entre as presas, os relatos do cotidiano (divisão de comidas, mudanças no espaço, cozinhar juntas, enfrentar os dias e as derrotas), e a intimidade (a permissão para ‘construir’ e resistir sem culpa). Falam sobre o silêncio e como quebrá-lo para denunciar a ditadura militar.

Ainda sobre o desenvolvimento da narrativa, podemos pensar em um terceiro momento, em que relatam a solidariedade, especialmente em casos de mulheres grávidas e com crianças, e como encontraram força umas nas outras para resistir ao medo. Descrevem as celas, a limpeza, e o cotidiano à medida em que exploram os objetos cênicos do local, abordam com a solidariedade como ponto central. A frase ‘a repressão não nos derrotou’ é dita durante a conversa sobre a solidariedade. Relembra o dia da visita coletiva e como se preparavam para receber a família. Neste sentido, tanto o segundo, quanto este terceiro momento são tomados por uma mudança no relato, o lugar de dor, torna-se também o lugar de solidariedade, de uma luta coletiva pela vida. Dilma Rousseff, uma das entrevistadas, fala sobre como foi permitido ‘construir’, aprender e resistir sem culpa, humanizando o desumano.

O arco narrativo do documentário apresenta seu quarto e último momento, no espaço da Torre cenográfica, as mulheres cantam juntas, com os olhos marejados ao rememorar o momento da saída do presídio, com a frase ‘arruma a mala que você vai sair’. Refletem sobre a liberdade de um lado e a perda do convívio do outro. *Plongée* da cela vazia, e a luz se apaga. As mulheres falam sobre a Torre como forma de luta, busca por mudança, a convicção de estar fazendo o certo e o compromisso com a transformação. A imagem alterna entre as entrevistas e as despedidas do espaço cênico.



A escada é um elo entre os relatos das testemunhas, ela conecta as narrativas e também provoca outras histórias. É a entrada e também a saída. Ao redor das escadas os demais espaços estão estruturados, sugerindo um percurso. Os objetos, uma mistura de reais das Donzelas, com materiais produzidos pela equipe, contribuíram para individualizar cada cela, operando significados e dispositivos de ativação dessas memórias. A presença dos objetos faz com que a direção de arte explore as marcas de vivência no lugar. Ferro envelhecido e enferrujado. Pratos amassados, opacos pela ação do tempo. Livros envelhecidos e desgastados, documentos, jornais e revistas da época foram deixados nos espaços, compondo a visualidade da cena, não só com um objeto de preenchimento do espaço, mas como algo que carrega significado para narrativa, que desencadeia os gestos, produz memória e sugere um percurso narrativo. Podemos observar na Figura 5 um compilado que exemplifica isso.

### **Figura 5**

#### *Objetos cênicos e marcas de vivências na Torre cenográfica*



Créditos: Frame de Torre das Donzelas (2019), direção de Susanna Lira

Para discutir a visualidade do local analisado, precisamos integrar espaços e objetos, pois é no desenho da cena que a atmosfera da Torre encontra energia. As qualidades das atmosferas construídas no set, nas locações e ambientes são essenciais para estabelecer o clima e projetar os sentimentos sobre o mundo ao redor do filme. Segundo Gil (2002), a atmosfera contribui com as propriedades estéticas e a fábrica visceral do filme. Para a pesquisadora, a atmosfera espacial “é conseguida com a ajuda de enquadramentos e movimentos de câmera. Tudo o que o espectador vê, e o modo como ele vê, influencia em como ele percebe a atmosfera do filme” (Gil, 2005, p. 96). Já a atmosfera visual é aquela criada a partir da propriedade dos elementos constitutivos do espaço cenográfico, está ligada à estética das cores, cenários, figurinos, a tudo o que tem relação com a dimensão plástica da imagem.

A ideia de atmosfera filmica, enquanto elemento que dá o ‘tom’ à representação nos ajuda a analisar como a Torre cenográfica opera enquanto dispositivo no documentário que estamos analisando. A escada construída poderia ser somente uma escada, mas sua visualidade mobiliza sentimentos, ações e contribuem para produção de memória justamente por trabalhar elementos visuais conectados com os relatos e desenhos feitos pelas entrevistadas. Sua visualidade se conecta com outros elementos chave construídos, impregnados de marcas de vivências. Segundo Hamburger (2014, p. 33), “os cenários são elementos vivos que, somados aos efeitos da luz e outros efeitos espaciais, fabricam atmosferas e armam situações a cada acontecimento do roteiro”.

O cenário da Torre ajuda a costurar o fio da memória coletiva viva e fragmentada e contribui para a quebra deste silêncio que durou mais de 40 anos. Seus objetos, assim como as paredes e chão desgastados e

úmidos evocam a situação daquele local, a rigidez do ferro. A clausura agora tem paredes que separam os espaços por um pano translúcido, uma metáfora da visão das mulheres naquele local, que pouco sabiam sobre o dia seguinte, sobre o espaço fora da Torre.

## **Considerações**

Neste texto discutimos o papel da direção de arte no documentário *Torre das Donzelas*, para isso, trabalhamos com a ideia da memória que está situada nos locais e problematizamos o papel da Torre cenográfica construída para o filme e sua força simbólica. Explorando assim, o tema da memória como ponto central no trabalho artístico criado pela diretora de arte, Glauce Queiroz.

Na produção analisada, a esfera pessoal de cada um das Donzelas entrevistadas conflui para uma memória coletiva. O exercício que acontece em entrevistas separadas, inicialmente, é adensado no encontro com a instalação concebida e que serve de cenário para grande parte das imagens. A Torre cenográfica corporifica assim o esquecimento e a memória. Corroborando com os escritos de Assmann sobre a ‘memória dos locais’, entendemos aqui que, “assim como os objetos de uma coleção, também os locais são ‘mediadores entre o passado e presente’; também podemos dizer: são mídias da memória” (Assmann, 2011, p. 352).

Exploramos um local simbólico, que não trabalha com a perspectiva de reprodução arquitetônica de prédios históricos, mas sim, de uma instalação que remete ao que foi o conjunto de celas femininas no alto do Presídio Tiradentes. Na escolha de materiais, uma mistura de ferro que trouxe o peso das celas e do confinamento com tecidos cinzas translúcidos que trouxeram a leveza das camadas sobrepostas

dessa fragmentada memória, conforme relato da diretora de arte. Neste sentido, podemos observar que, com a Torre Cenográfica, Glauce Queiroz e Susanna Lira se ocupam da memória individual e coletiva para desenvolverem uma arte sobre a memória.

O trabalho com análise fílmica centrado na direção de arte nos possibilitou elencar os elementos específicos mobilizados pela equipe de arte e centrar nosso olhar na construção da narrativa visual e a plasticidade da imagem.

## Referências

Assmann, A. (2011). *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Editora da Unicamp.

Bastos, D., Paiva, M., & Medeiros, T. (2023). Apontamentos iniciais para uma metodologia de análise fílmica a partir da direção de arte. In A. Suing et al. (Orgs.), *Imagens em Movimento* (pp. 45-60). RIA Editorial.

Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. Editora 34.

Gaulejac, V. (1988). *L'histoire de vie, ou le temps recomposé*. Sociétés.

Gil, I. (2005). *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e realismo*. Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

Godolphim, N. (2023). *Glauce Queiroz: "Torre das Donzelas"*. Associação Brasileira de Cinematografia. <https://abcine.org.br/entrevistas/glauce-queiroz-torre-das-donzelas>

Hamburger, V. (2014). *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. Editora Senac São Paulo.

Halbwachs, M. (1990). *A Memória coletiva*. Edições Vértice.

Sbragia, P. (2020). *Novas fronteiras do documentário - entre a factualidade e ficcionalidade*. Chiado Books.

## **PARTE 2 - REALIDADES**

# **ENTRE A PALAVRA E A ALTERIDADE: O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA AS EXPERIÊNCIAS NO CAMPO JORNALÍSTICO**

*Gustavo Barreto<sup>1</sup>  
Fernanda Salvo<sup>2</sup>*

O cineasta Eduardo Coutinho tensiona, de diferentes formas, os limites do fazer documentário, propondo um cinema construído a partir da relação com o outro, no desejo de apreensão da experiência das pessoas comuns e no acolhimento de suas singularidades. Seus filmes tomam a entrevista como um acontecimento ético e estético, quando

- 
1. Discente de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFJF. Bolsista do Prog. de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação da UFJF. [vieira.gustavo@estudante.ufjf.br](mailto:vieira.gustavo@estudante.ufjf.br)
  2. Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Docente associada do Prog. de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. [fernanda.salvo@ufjf.br](mailto:fernanda.salvo@ufjf.br)

o cineasta propõe uma outra gramática do encontro: filmar, para ele, é exercer a escuta e promover a aproximação entre a arte e a vida.

Este artigo discutirá o modo como o cinema documentário de Eduardo Coutinho pode contribuir para as reflexões epistemológicas do campo do jornalismo, considerando a possibilidade de um fazer poli-fônico e democrático, aberto à apreensão da singularidade dos sujeitos ordinários e de sua experiência cotidiana. Para tanto, retomaremos a crítica de Cremilda Medina (2008) sobre as práticas jornalísticas que, segundo a autora, ainda na contemporaneidade, se baseiam em valores calcados na herança positivista. Para Medina, a adoção de princípios caros à profissão - como objetividade e distanciamento - são pontuados pelo paradigma racional sujeito-objeto, conformando relações pouco dialógicas entre repórteres e entrevistados. Em busca de ponderar sobre a relação de alteridade entre observadores e observados no campo das ciências sociais, recuperaremos os modos de fazer do cinema documentário (e seu gesto etnográfico) e o conceito de *mise-en-scène documentária* (Comolli, 2008) considerando como suas ideologias e valores podem iluminar as práticas jornalísticas, sobretudo no que tange à relação intersubjetiva entre os jornalistas e suas fontes, no momento-chave da entrevista.

Essa reflexão permitirá compreendermos o *dispositivo* como o elemento central do cinema coutiniano, entendido não apenas como técnica, mas como estratégia ética que desautomatiza a cena fílmica, jogando peso sobre a relação entre cineasta e sujeitos filmados. Em seguida, utilizaremos a contribuição de Michel Marie e Laurent Jullier (2009) para analisar o filme *Santo Forte* (1999), observando a aplicação do dispositivo na narrativa. Por último, articularemos as contribuições do



cinema coutiniano às práticas do jornalismo contemporâneo, sugerindo que o jornalismo, ao se inspirar na ética do dispositivo de Coutinho, pode reencontrar sua dimensão humana, reconhecendo o inacabamento de suas narrativas não como falha, mas como concepção metodológica.

## Introdução

Para o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli, a espinha dorsal da prática documental reside na questão ética da relação de alteridade entre quem filma e quem é filmado. Segundo ele, o documentário “supõe um não-controle daquilo que o constitui: a relação com o outro” (Comolli, 2008, p. 88). A afirmação de Comolli se aproxima fortemente daquilo que Adriana Gonçalves da Silva (2016) define como *dispositivo* no cinema de Eduardo Coutinho. Ao dispositivo caberia, segundo a autora, instaurar um campo ausente de roteiro em que a presença da equipe, o tempo e o espaço se tornem elementos constitutivos do filme.

Além disso, em um diálogo com Consuelo Lins, Adriana afirma que o dispositivo também se caracteriza pela “escolha da locação única e pela transparência de todo o processo de filmagem do documentário que se insere no próprio vídeo, ao aparecer o trabalho da equipe explicitamente”. A exemplo disso, *Santo Forte* (1999), documentário produzido pelo cineasta brasileiro, a partir de sua concepção, “não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade” (Coutinho, 2008, pp. 148-149).

Consuelo Lins (2008) ainda conceitua que Coutinho realiza filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”. Em obras como *Santo Forte*, o cineasta recusa a exotização e legitima a fala alheia como produtora de sentido. Os planos fixos, a ausência de narração em *off* e a centralidade

da palavra são elementos que compõem o dispositivo de Coutinho e instauram uma cena de conversa que pretende suspender hierarquias. Tradicionalmente, espera-se desse gênero uma aderência a seu contexto histórico. Contudo, a questão do filme de 1999 não é a veracidade dos relatos, mas sua verossimilhança e capacidade de produzir compreensão: a palavra do Outro é sagrada para Coutinho.

Apesar disso, Coutinho admite que “não existe um cinema de documentário que seja o real” (Coutinho, 1998, p. 17). Há sempre montagem, seleção de falas, construção de cenas. Nesse sentido, o trabalho do cineasta revela suas próprias mediações, sem ocultá-las. Essa transparência é - paradoxalmente - o que o torna ético.

Desse modo, a presente pesquisa buscará, a partir da observação ao filme *Santo Forte* (1999), detectar em que medida a aplicação do dispositivo no cinema de Eduardo Coutinho pode contribuir para reflexões epistemológicas sobre a prática jornalística, cuja base, segundo Fabiana Moraes e Márcia Veiga da Silva (2019), ancora-se na racionalidade iluminista e na objetividade como parâmetros universais da verdade. Diferentemente do modelo jornalístico hegemônico, o dispositivo coutiniano se configura como um espaço relacional - o encontro entre equipe e personagens.

### **Documentário e jornalismo: perspectivas epistemológicas e relações de alteridade**

O cinema documentário e o jornalismo carregam como traço comum o modo como abordam a realidade social. Ambos os registros, identificados como não-ficcionais, exploram fatos e acontecimentos que se ligam às pessoas, lugares, modos de vida e espaços sociais sob

diversas circunstâncias. Por tematizar situações pungentes da sociedade, o vínculo que suas narrativas criam com o mundo histórico é inegável, promovendo compreensões sobre a experiência do presente, que redundam em formas de conhecimento.

Em seu modo de fazer, o cinema documentário e o jornalismo compartilham procedimentos parecidos, pois ambos os registros se valem, na maior parte das vezes, da observação direta e da entrevista para construir seus relatos. Entretanto, se as duas formas de narrar se aproximam na vinculação ao mundo histórico, a distância que separa os dois registros não é pequena. Os questionamentos epistemológicos do jornalismo e cinema documentário trafegam por caminhos por vezes incontornáveis.

Para o crítico de cinema e documentarista Jean Louis-Comolli (2008), a separação entre os dois gêneros é demarcada pela presença da subjetividade na apreensão do real:

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de se lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles, ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em formas de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, *mas do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (Comolli, 2008, p. 174)

Em contrapartida, no campo do jornalismo a subjetividade do repórter desaparece em favor da objetividade do relato: “O jornalista

narra como se a verdade estivesse ‘lá fora’, nos objetos mesmos, independentemente da intervenção do narrador: dissimula sua fala como se ninguém estivesse por trás da narração” (Motta, 2008, p. 155).

Esse modo de realização nasce dos valores legitimados pelo campo profissional. Como pontua Cremilda Medina (2008), a gramática do jornalismo filia-se ao curso da Modernidade, tendo herdado suas concepções do paradigma positivista, aureolado pelos postulados de racionalidade. Conforme Medina:

Sempre que o jornalista está diante do desafio de produzir notícia, reportagem e largas coberturas dos acontecimentos sociais, os princípios ou comandos mentais que conduzem a operação simbólica espelham a força da concepção de mundo positivista. Das ordens imediatas nas editoriais dos meios de comunicação social às disciplinas acadêmicas de Jornalismo, reproduzem-se em práticas profissionais os dogmas propostos por Auguste Comte: a aposta na objetividade da informação, seu realismo positivo, a afirmação de dados concretos de determinado fenômeno, a precisão da linguagem. Se visitarmos os manuais de imprensa, livros didáticos da ortodoxia comunicacional, lá estarão fixados os cânones dessa filosofia, posteriormente reafirmados pela sociologia funcionalista. (Medina, 2008, p. 25)

Em sintonia com a crítica de Cremilda Medina, o autor Fernando Resende (2005, p. 88) postula que “o ato de narrar, quando burocratizado pelas fundamentações epistemológicas do discurso jornalístico, torna-se limitado e limitador”. Se a operação de narrar no jornalismo é uma problemática a ser enfrentada, propõe Resende, é que condicionantes técnicas como o *lead* e os excessivos dados factuais relegam o jornalismo a um acesso estreito, cujo relato só pode ecoar uma única voz. Conforme propõe Resende:

Do ponto de vista epistemológico, o conhecimento que se tem produzido acerca do jornalismo enquadra suas narrativas em um lugar tão formatado que se torna tarefa difícil estendê-las a procedimentos dialógicos e polifônicos. Trata-se de narrativas, em princípio autoritárias, exatamente porque propõem o apagamento daquele que fala. O jornalista, diante de pressupostos conceituais que formatam o seu texto - a necessária busca da verdade, valor encravado na pressuposta imparcialidade de quem relata o fato - se esvai do narrado e raramente se apresenta enquanto autor. Não há, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, alguém que conta a história. (Resende, 2005, p. 89)

Tal moldura ideológica se torna, contudo, insuficiente para as demandas do presente. “A derrocada das certezas, a crise de valores e o triunfo do absurdo exigem um mediador que se deixe impregnar por sensações e emoções ao narrar o mundo” (Medina, 2008, p. 12). O repórter frio e objetivo, escreve Sinval Medina, é inapto para apreender uma realidade renovada, em que “a notícia já não se restringe às possibilidades improváveis, mas mergulha no cotidiano, no protagonismo dos atores anônimos, na rica e quase sempre invisível trama da vida comum” (Medina, 2008, p. 12).

Essa é exatamente a crítica de Cremilda Medina (2008) quando propõe que a comunicação social, e junto dela, o jornalismo, sejam compreendidos como “a arte de tecer o presente”. Para a pesquisadora, os pressupostos para tal tessitura, fundamentalmente ética, são o envolvimento emocional dos profissionais com a da narrativa, bem como o necessário reconhecimento de sua autoria.

Nos termos de Medina, na contemporaneidade, as realidades históricas e sociais “demandam mais as narrativas autorais densas e tensas do que as promessas da verdade simples e precisa, ideais

cartesianos reescritos pelo positivismo do século XIX” (Medina, 2008, p. 28). Tomando como base o pensamento do filósofo e teólogo austríaco Martin Buber para considerar a relação entre o “Eu e Tu”, Medina reivindica para a entrevista jornalística uma postura dialógica, quando o repórter deve se abrir para o encontro com o Outro, adotando posturas que privilegiem a relação sujeito-sujeito, em razão oposta ao princípio positivista-funcionalista que se guia pela relação sujeito-objeto.

Com questionamentos diversos do campo jornalístico, o cinema documentário segue atravessado pelos dilemas epistemológicos oriundos da antropologia, que trouxe para o centro do debate indagações sobre os aspectos que regem as representações criadas sobre o Outro, inevitavelmente mediadas pelas câmeras e olhar dos etnógrafos (no caso da antropologia visual) e dos documentaristas (no caso do cinema). Trata-se, portanto, de questões metodológicas que perguntam sobre as relações éticas e de poder existentes entre observadores e observados. “Essa tematização da antropologia atinge em cheio a tradição do cinema documentário, ao trabalhar questões relativas à mediação subjetiva na constituição da alteridade” (Ramos, 2012, p. 15).

No campo da antropologia, a etnografia é um método dedicado à coleta e descrição dos costumes (cultura) dos grupos humanos. O trabalho é fruto, pois, do contato prolongado do etnógrafo com os grupamentos humanos. Marcius Freire (2011) sintetiza a aproximação entre os gestos etnográfico e documental:

A etnografia e o filme documentário de cunho antropológico possuem esse traço comum: para tomar forma, têm de ser produto de um encontro. Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve com ela trave contato; *mutatis mutandis*, não pode existir um filme

documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. (Freire, 2011, p. 50)

Em termos análogos, Caixeta e Guimarães (2008), inspirados nas proposições de Jean-Louis Comolli, escrevem que a busca pela especificidade do documentário deve passar, antes, pela compreensão fenomenológica do lugar dos sujeitos — quem filma e quem é filmado. Nas palavras dos autores:

A peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta, e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado. (Caixeta & Guimarães, 2008, p. 48)

Nesse sentido, escreve Comolli, cabe ao documentarista acolher as palavras e silêncios dos sujeitos filmados, aceitando seus recuos e desvios. Essa é a condição de possibilidade para que desponte o singular que caracteriza homens e mulheres, seres reais, tomados na relação filmada. Quando passam a gerir suas intervenções e se colocar em cena, afirma o autor, os sujeitos filmados comparecem como seres únicos, insubstituíveis. Com efeito, ao cineasta concerne proceder ao ato de filmar como quem escuta, abrindo mão de guiar os personagens, para finalmente segui-los. Dedicar tempo aos sujeitos da cena, defende Comolli, equivale a erotizar a relação entre quem filma e quem é filmado:

No plano-sequência de longa duração, como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da filmagem. Relação, sim, Eros está aqui. As relações

são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* - a dos sujeitos filmados. Hoje o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto e não apenas por um, o cineasta contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem - que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também. (Comolli, 2008, p. 60)

A relação entre o corpo, a palavra, as subjetividades e a duração — inscritas pela máquina de filmar — está no cerne da prática documentária, conforme argumenta Jean-Louis Comolli. Refletir sobre como Eduardo Coutinho perspectivou esses elementos no filme *Santo Forte* (1999) é a tarefa de que nos ocuparemos na próxima seção.

A partir da discussão sobre o cinema de Coutinho e sua relação com seus personagens buscaremos apontar, na conclusão desse trabalho, alguns elementos que possam servir como base para reflexões acerca das experiências de encontro no campo do jornalismo.

Se a questão merece ser pensada é porque, como bem notou Fabiana Moraes (2015), as teorias jornalísticas dedicam pouco espaço à discussão sobre repórter e entrevistados. Contudo, acentua a pesquisadora, tal equação não é evidente, “jornalista e fonte/personagem nunca estão estanques ou passivos. Eles podem facilmente sair de suas peles para transmutar-se naquilo que o outro não conhecia - e é justamente aí que reside boa parte do assombro, da dor, do suor e da alegria” (Moraes,



2015, p. 18). Em razão disso, se faz fundamental expandir as reflexões contidas nos manuais da área do jornalismo que abordam a prática da entrevista apenas em termos técnicos, para se considerar a relação humana e de alteridade que inevitavelmente permeia o encontro entre o repórter e seus personagens.

## **O dispositivo como gesto ético e político no cinema de Eduardo Coutinho**

Para Jean-Louis Comolli, a espinha dorsal da prática documental reside na questão ética da relação de alteridade entre quem filma e quem é filmado. Segundo ele, o documentário “supõe um não-controle daquilo que o constitui: a relação com o outro” (Comolli, 2008, p. 88).

Essa formulação, aparentemente simples, contém uma chave fundamental para repensarmos a posição do documentário frente às convenções narrativas e representacionais: ao contrário da ficção roteirizada, que organiza a cena de modo a controlar gestos, falas e acontecimentos, o documentário, nos termos de Comolli, aposta no risco, no imprevisto e na tradicionalmente camuflada assimetria existente entre sujeito filmado e realizador:

As sociedades são constituídas de mise-en-scènes cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas. Cada indivíduo passa de uma mise-en-scène a outra, produz, na articulação das mise-en-scènes sociais pelas quais passa, sua própria mise-en-scène. Filmar um outro é confrontar minha mise-en-scène com aquela desse outro. (Comolli, 2008, p. 55)

Nessa asserção, o que está em jogo não é apenas a estética, mas um posicionamento ético diante do Outro, em que o cineasta renuncia

à ideia de domínio total da cena para reconhecer sua dependência em relação à alteridade. Trata-se, assim, de uma escolha deliberada de desprogramar a cena, recusando a rigidez do planejamento, para deixar emergir a singularidade situacional filmada com a pretensão de uma equidade relacional. Essa formulação localiza o eixo da análise ao filme *Santo Forte*: não se trata de traduzir em imagens um objeto pré-definido (a religião, no caso), mas captar a experiência da relação instaurada pelo encontro imediato entre cineasta e personagens.

Esse gesto ímpar no cinema de Coutinho já havia sido identificado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no livro *Filmar o real* (2008). Para as autoras:

A noção [de dispositivo] remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas - o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que 'apreende' a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. (Lins & Mesquita, 2008, p. 33)

O dispositivo, portanto, não é uma técnica neutra ou apenas um recurso formal: ele agencia situações que só existem porque foram instauradas pela presença da câmera e da equipe, ao aplicar sua metodologia de trabalho. É nesse sentido que o protocolo fílmico adotado difere de um simples registro: ele não captura o real tal como dado, mas fabrica um espaço em que o real se reinscreve a partir da relação desenvolvida em tempo real, entre câmera, equipe e entrevistados. Sobre essa relação tecno-antropológica, Comolli pontua:

A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, "esquecida", está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. [...] Afinal, uma câmera também se

compartilha. Pertenceria ela menos àquele que ela capta do que àquele que a manipula? [...] A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. [...] Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. (Comolli, 2008, p. 55)

À vista disso, a lógica do dispositivo se constitui como uma “maquinação” que institui condições, regras e limites para que o filme aconteça, sendo “criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real” (Lins & Mesquita, 2008, p. 34). É justamente essa abertura às contingências que lhe confere caráter político: ao contrário da roteirização tradicional, que busca fechar o mundo em narrativas controladas, a estratégia metodológica escolhida deixa escapar aquilo que excede à norma. Como sintetizam as autoras:

Trata-se de um uso da noção de dispositivo que pode ser associado ao pensamento do crítico e cineasta Jean-Louis Comolli. Para ele, diante da ‘crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas’, dos ‘roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar’, parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos ‘dispositivos de escritura’ para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo (Lins & Mesquita, 2008, p. 35).

Assim, a noção de dispositivo articula-se a uma dupla dimensão: metodológica e política. Metodológica, porque define uma forma particular de organizar o processo fílmico sem roteiro prévio, mas com um conjunto de condições mínimas que tornam a filmagem possível.

E política, porque ao instaurar esse espaço aberto, o dispositivo desafia as formas hegemônicas de controle e representação, apostando em narrativas fragmentárias, possivelmente contraditórias e certamente plurais. Nesse sentido, a aposta de Coutinho é também uma crítica à naturalização das formas midiáticas de organizar a realidade, como a reportagem televisiva, que frequentemente reduz o Outro a um modelo social padronizado ou a um exemplo ilustrativo de tese pré-concebida. Diante dessa ideia, é possível retornar à crítica de Comolli:

O funcionamento da televisão gera um mal-estar terrível do qual as pessoas estão perfeitamente conscientes. [...] E nada daquilo que rege esse tratamento da palavra sem nenhum respeito, grosseiro, feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações, do pulsar da língua, deixa qualquer pessoa indiferente. Sem revelá-lo, é disso que as pessoas sofrem. Como lugar onde o poder é exercido sobre os outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que a olham. (Comolli, 2008, p. 57)

Consuelo Lins (2004), em *O documentário de Eduardo Coutinho*, aprofunda esse ponto ao afirmar que o dispositivo, em Coutinho, é menos uma técnica e mais uma postura ética e estética. É nesse quadro que *Santo Forte* pode ser compreendido para além de um “documentário sobre religião”, mas como um experimento relacional, em que o espaço doméstico, a fala e o improviso tornam-se elementos estruturantes. Essa recusa do excesso de mediações - a exemplo da inexistência de *voice over*, trilha sonora, ou imagens externas - traduz-se, segundo Lins & Mesquita, em um minimalismo estético radical:

Baseado essencialmente nas falas de 11 moradores de Vila Parque da Cidade (...), o documentário inaugura um minimalismo

estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores: sincronismo entre imagem e som, ausência de narração *over*, de trilha sonora, de imagens de cobertura. Trata-se de (...) um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa (...). Coutinho radicaliza em *Santo Forte* a aposta de filmar a palavra do outro e concentra-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera. (Lins & Mesquita, 2008, p. 10)

A “crescente roteirização das relações sociais” (Comolli, 2008) portanto, cria certamente zonas de imprevisibilidade. Essa imprevisibilidade pode ser considerada, ao mesmo tempo, um risco e uma oportunidade. Isto é, a dinâmica adotada representa um risco, uma vez que o filme pode não se sustentar em termos narrativos, tendo em conta que os encontros não se prendem a nenhum tipo de estrutura pré-estabelecida que pretenda produzir uma forma ou outra de conteúdo que venha a interessar um suposto espectador. Pois, assim como enfatizam as autoras, “a simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme; tudo depende de sua adequação ao assunto eleito, mas sobretudo do trabalho concreto de filmagem” (Lins & Mesquita, 2008, p. 34).

Porém, de certa forma, a abordagem representa também uma oportunidade, uma vez que justamente desse risco pode emergir a singularidade potente e irrepetível de cada depoimento filmado. É aqui que se estabelece a diferença em relação ao jornalismo hegemônico, que, como lembram Fabiana Moraes & Márcia Silva (2019), ancora-se em um “pressuposto de sujeito universal, parâmetro de credibilidade (tanto social quanto científica e jornalística) que orienta os valores e as formas de classificação dos sujeitos, as práticas sociais e constitui hierarquias”

(Moraes & Silva, 2019, p. 13). O dispositivo coutiniano, ao contrário, opera na chave da subjetividade, da contradição e da multiplicidade de sentidos; diferente de conhecimentos produzidos pelo jornalismo sustentados por uma “racionalidade que historicamente delineia uma condição mais conservadora no encontro com alteridades, resultando na reprodução de estereótipos e preconceitos” (Moraes & Silva, 2019, pp. 2-3).

Dessa forma, o espaço aberto pela entrevista, nesse caso, funciona como oportunidade de autorrepresentação: o sujeito filmado não é objeto de estudo, mas coautor do sentido produzido. A dimensão ética do dispositivo torna-se transparente quando se observa o modo como Coutinho conduz suas entrevistas. Como apontam Lins & Mesquita,

Coutinho mantém uma escuta ativa e procura se abster de qualquer julgamento moral diante do que dizem as pessoas filmadas, que constroem - na ‘cena’ provisória da entrevista - seus autorretratos, sendo responsáveis pela elaboração de sentidos e interpretações sobre sua própria e singular experiência. (...) Não correspondem a ‘tipos’ com um perfil sociológico determinado, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam nenhuma tese do diretor. (Lins & Mesquita, 2008, p. 11)

Outro aspecto fundamental é a relação entre espaço, cenografia e religiosidade em *Santo Forte*. Diferentemente de um documentário que buscaria registrar práticas religiosas em seus espaços institucionais - templos, igrejas, terreiros -, Coutinho filma os relatos de seus personagens em seus próprios lares. A cenografia, ou *mise-en-scène*, portanto, é constituída pela pessoalidade do espaço doméstico. A casa e o quintal funcionam como cenários que legitimam e materializam o discurso, deslocando a experiência do sagrado para o cotidiano. Não se trata, aqui,

de um enquadramento neutro: ao incluir *takes* que apresentam adornos e objetos religiosos expostos nas paredes e prateleiras das casas, Coutinho dá visibilidade à forma como a crença se enraíza na vida ordinária.

Nesse sentido, os objetos expostos pelo diretor funcionam para além de meras ilustrações, mas como um prolongamento material da fala: o santo de barro, a vela acesa, o pequeno altar aberto na sala de casa tornam-se extensões visuais do relato espiritual. A ausência de espetacularização reforça a centralidade da palavra: não há milagres visíveis, apenas a enunciação que convoca aquilo que não pode ser tangenciado, que existe apenas de modo transcendente.

O gesto de filmar no espaço doméstico também responde à lógica do dispositivo: ao restringir o espaço e abdicar de múltiplas locações, Coutinho aposta na densidade relacional de um único ambiente. Como pontuam Lins & Mesquita acerca de *Santo Forte*,

É nesse filme que Coutinho percebe a importância, para o seu cinema, de filmar em um espaço restrito, em uma ‘locação única’, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem (...) e algo como um ‘estado de coisas’ da sociedade brasileira. (Lins & Mesquita, 2008, p. 12)

Ou seja, a escolha do espaço não é apenas prática, mas conceitual: filmar na casa é apostar na dimensão íntima da experiência religiosa, evitando a tipificação do sujeito como parte de um grupo institucional. Essa recusa da tipificação, aliás, é uma das marcas do dispositivo coutiniano. Ao invés de construir personagens como exemplares de categorias sociológicas, Coutinho os apresenta em sua singularidade, permitindo que contradições e ambiguidades se manifestem - sentido reforçado no gesto da montagem. “Ambiguidades e sentidos múltiplos

não são ‘resolvidos’ na montagem; contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado” (Lins & Mesquita, 2008, p. 11). Em outras palavras, a montagem não funciona como um tribunal da verdade, mas como espaço de convivência de múltiplas versões. Esse princípio contrasta, de um modo geral, com as narrativas hegemônicas tanto do cinema quanto do jornalismo, que frequentemente buscam resolver a multiplicidade de sentidos em estruturas abrangentes, generalizantes, lineares e coerentes.

Notemos, nesse sentido, que as escolhas estéticas em *Santo Forte* resultam, por vezes, em momentos desamarrados dentro da narrativa, que não estão lá somente para ilustrar um comentário. “O plano do quintal vazio é um exemplo de ‘imagem pura’ no cinema de Coutinho: uma imagem sem falas” (Lins & Mesquita, 2008, p. 8), e sem som, com o mínimo de artifícios tradicionais do documentário ou do jornalismo. Afirmam as autoras: “Dona Thereza, estrela de *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, constrói o seu autorretrato no encontro com o diretor, na situação de filmagem” (Lins & Mesquita, 2008, p. 8).

A questão da entrevista merece, ainda, um comentário. Em *Santo Forte*, ela é central, mas não no sentido televisivo de extrair declarações rápidas para confirmar uma tese. Trata-se, antes, de um espaço expandido, em que o entrevistado pode elaborar sua fala, narrar experiências, hesitar, digerir seu silêncio.

O dispositivo, nesse caso, reconfigura a entrevista e descarta controle ou provação. Em vez de apresentar uma verdade única, favorece a polifonia de vozes e sentidos. Esse aspecto conecta-se à dimensão reflexiva do documentário, já presente na crítica de Comolli à sociedade roteirizada. Como sintetizam Lins & Mesquita:



Filmar hoje é, portanto, entrar em um turbilhão de imagens, (...) ‘Desprogramar’ o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, (...) como escreve Jean-Louis Comolli. (Lins & Mesquita, 2008, pp. 28-29)

Em outras palavras, o dispositivo em Coutinho é um “programa mínimo” (Lins & Mesquita, 2008) uma estrutura provisória, ajustada a cada obra, que abre espaço para o inesperado. A esse respeito, Comolli (2008) também chama atenção para a dimensão política do gesto, ao propor que, diante da crescente roteirização das relações sociais e midiáticas, o documentário apresenta a possibilidade de inventar pequenas brechas de desprogramação.

*Santo Forte*, portanto, além de fazer ver personagens invisibilizados, cria um dispositivo de contra-poder em relação à lógica midiática dominante, recusando excesso de imagens e apostando na palavra como lugar centralizado de produção de mundo.

Assim, antes de adentrar a observação detalhada de *Santo Forte*, é fundamental reconhecer que o dispositivo em Coutinho opera simultaneamente em três níveis: (1) como protocolo metodológico, que estrutura a filmagem sem predeterminar resultados; (2) como gesto ético, que aposta na alteridade e na escuta do Outro; e (3) como gesto político, que abre frestas na lógica de roteirização dominante, instaurando espaços de imprevisibilidade e singularidade.

### **Análise Fílmica de *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho**

A análise fílmica, diferentemente da crítica cinematográfica, é um exercício metodológico que busca compreender como um filme constrói seus efeitos de sentido a partir de seus elementos constitutivos.

Enquanto a crítica se orienta pela experiência estética e pela avaliação subjetiva de quem comenta, a análise filmica procura decompor a obra em sua arquitetura: planos, sequências e estruturas narrativas, aplicando ferramentas teóricas que buscam explicar seu funcionamento. Seguindo essa perspectiva, a presente pesquisa propõe uma análise de *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, com base na metodologia descrita por Laurent Jullier e Michel Marie (2009).

Em primeiro lugar, é preciso situar a proposta de *Santo Forte*. Realizado no final da década de 1990, o documentário apresenta entrevistas com moradores da zona norte do Rio de Janeiro, que relatam experiências de fé, encontros de teor religioso e relações pessoais com entidades espirituais. O filme se estrutura quase que inteiramente em torno de conversas entre Coutinho e seus entrevistados, filmados em seus ambientes domésticos.

O dispositivo do documentário é minimalista, mas altamente significativo: não há narração em *off*, não há imagens de arquivo, nem reconstituições - artifícios tradicionalmente familiares à produção documental. O filme se organiza a partir da evocação da palavra dos entrevistados e da escuta do cineasta. Essa escolha formal transforma a fala em um acontecimento cinematográfico e o espaço da casa em elemento constituinte da *mise-en-scène* documental. O interior das casas é destacado muitas vezes por Coutinho em diferentes entrevistas, intercalando uma exposição silenciosa do cômodo vazio com o discurso dos entrevistados.

A partir das considerações metodológicas, podemos considerar três níveis principais de análise: plano, sequência e filme (Jullier e Marie, 2009, p. 20). No nível do plano, Jullier e Marie destacam elementos

como enquadramento, profundidade de campo, movimentos de câmera, e combinações audiovisuais. Desse modo, em *Santo Forte*, a câmera se caracteriza por sua imobilidade dominante. Predominam planos médios fixos, nos quais a figura do entrevistado ocupa o centro da composição. Não há movimentos de câmera que desorientem o foco do espectador, de modo que a opção por planos estáticos sirva para reforçar a centralidade da palavra. A profundidade de campo é predominantemente curta, com foco sobre o entrevistado em primeiro plano, uma vez que o fundo é permeado por seu cotidiano - geralmente a partir da explanação aberta de cômodos, a presença de móveis, ou mesmo pela circulação de pessoas ou animais domésticos que atravessam a rotina do entrevistado. Esse recurso procura concentrar a atenção no corpo daquele que fala, ao mesmo tempo em que ele existe e discursa em seu ambiente natural.

As escolhas de iluminação também acompanham essa lógica. Em sua maioria, Coutinho trabalha com luz natural ou caseira, sem efeitos artificiais de dramaticidade. O ambiente aparece como ele é: modesto, às vezes pouco iluminado, mas reconhecível como espaço real. A estratégia busca aproximar o espectador do cotidiano dos entrevistados. Quanto à dimensão audiovisual, há uma economia proposital. A trilha sonora é praticamente ausente; o som é diegético, composto por vozes, ruídos do ambiente e silêncios que marcam a elaboração da fala. Em Coutinho, esses silêncios são parte constitutiva da experiência, pois permitem que o espectador perceba o peso da palavra, a hesitação, a construção narrativa e todos os elementos que se formam ao redor, diante e para além da câmera.

No que tange a sequência filmica, um exemplo significativo é a entrevista de Dona Thereza, uma senhora que relata diferentes contatos

com espíritos. Essa sequência pode ser decomposta em termos de montagem, cenografia e sonoridade. A montagem privilegia a continuidade da fala: os cortes são discretos, e as eventuais elipses não interrompem de forma cronológica ou substancial o fluxo narrativo do depoimento. Coutinho evita inserir comentários externos ou imagens que tentem elucidar o relato. Isso tende a reforçar o dispositivo de escuta, a partir do qual o diretor compartilha com o espectador a posição de ouvinte.

A cenografia é constituída pelo próprio espaço doméstico da entrevistada. A casa e o quintal funcionam como cenário que legitima e materializa o discurso. O relato espiritual não ocorre em um templo ou em um espaço público, mas no interior da casa, lugar íntimo e familiar. A câmera captura os adornos religiosos dispostos nas casas - imagens de santos, altares improvisados - integrando-os como signos visuais que sustentam e complementam a narrativa oral. Isso desloca a experiência do sagrado para o cotidiano, evidenciando como a crença no que é ou não real pode se enraizar num espaço ordinário. A ausência de recursos espetaculares amplifica o efeito: não há encenações ou imagens sobrenaturais, apenas a fala que invoca o invisível, ancorada na materialidade dos objetos e dos espaços que compõem a vida dos personagens.

Além disso, o suspense na sequência deriva do próprio discurso da entrevistada. O espectador acompanha suas palavras, aguardando a próxima revelação do que foi visto ou sentido. A tensão é construída pela narrativa oral, não por efeitos de câmera, de edição ou de som. A relação entre som diegético e extradiegético é, mais uma vez, central: só ouvimos o que está no espaço da cena, sem adições externas. Dessa maneira, o recurso usado busca enfatizar a responsabilidade do espectador de escutar e interpretar o discurso.

Ainda dentro da conceituação de Jullier e Marie (2009), ao pensar o nível do filme como um todo, três aspectos podem ser destacados: a organização da narrativa, a distribuição do saber e o gênero, ou estilo. *Santo Forte* não possui uma *intriga* linear no sentido clássico - o tradicional conjunto de ações sequenciais e interligadas que formam o enredo de uma obra narrativa para criar tensão, suspense e desdobramentos que impulsionam a história. Na verdade, a narrativa se compõe por justaposição de entrevistas, sem progressão dramática convencional. Cada relato é uma unidade de sentido que se soma às outras, produzindo um mosaico de experiências religiosas populares. Essa estrutura fragmentada é coerente com a proposta do filme, que não busca uma conclusão, mas sim a exposição de uma pluralidade de vozes dentro de um recorte espaço-temporal.

A distribuição do saber é um ponto relevante da obra. “Mais do que o quebra-cabeça [cinematográfico] formar ou não uma imagem completa uma vez acabado, a arte da narrativa consiste em apresentar as peças em certa ordem e certo ritmo: é a distribuição do saber” (Jullier & Marie, 2009, p. 62). Ao longo das entrevistas, o espectador recebe os testemunhos na mesma condição e velocidade que o diretor: a posição é de escuta, não de julgamento. Coutinho não se coloca como autoridade que valida ou invalida os relatos, e o saber sobre o sobrenatural é mantido no campo da subjetividade dos entrevistados. O filme se abstém de oferecer qualquer confirmação objetiva, deslocando o eixo da análise: o que importa não é a existência empírica dos fenômenos narrados, mas testemunhar o modo como as pessoas acreditam, elaboram e performam suas crenças diante da câmera.

Quanto ao gênero e estilo, *Santo Forte* é capaz de desafiar classificações, transitando entre uma produção participativo-observacional (Nichols, 1991), um formato recorrente na obra de Coutinho. Apesar do cineasta estar diretamente envolvido no processo, interagindo com os personagens, fazendo perguntas e participando da ação, ele se aproxima de um estilo de “observação participante”. Ou seja, o diretor busca um envolvimento mínimo para registrar a realidade de forma natural e sem tantas interferências. Com a centralidade da palavra, o filme posiciona o espectador no ponto de vista da relação do cineasta com as pessoas filmadas, desvelando a subjetividade presente na narrativa.

A análise dos planos, sequências e da estrutura geral do filme permite compreender como *Santo Forte* narra a fê popular como objeto cinematográfico sem recorrer ao vício midiático da espetacularização da alteridade. O espaço da casa, os planos fixos, os silêncios bem-vindos e a ausência de trilha sonora artificial compõem um dispositivo que confere abertura à palavra dos entrevistados. A crença é filmada não como o exótico, mas como expressão legítima da experiência humana. O espectador, colocado na posição de escuta, é convidado a refletir sobre o papel central do invisível e de suas diferentes vertentes no cotidiano.

A análise de *Santo Forte* à luz da noção de dispositivo permite compreender o cinema de Eduardo Coutinho em seu gesto estético-político porque desafia a lógica midiática de roteirização, criando zonas de imprevisibilidade em que contradições e singularidades podem emergir. O dispositivo, nesse sentido, não é apenas uma ferramenta formal, mas uma aposta na criação de um espaço de encontro em que o real se reinscreve.

## Conclusão

Se o jornalismo hegemônico prima pela verificação dos dados e pela neutralidade (com o consequente apagamento de seu narrador) para apreender a realidade do fato, o dispositivo coutiniano se configura como espaço relacional em que a verdade não está previamente dada, mas nasce exatamente do encontro entre equipe e personagens, em um processo aberto e contingente. Talvez precisamente por isso que as operações de aproximação e abordagem às pessoas e ao mundo vivido, realizadas por Coutinho, possam acrescentar às reflexões críticas ao campo do jornalismo.

Ao colocar em diálogo os pensamentos de Comolli (2008), Lins (2008), Medina (2008), Resende (2005) e Moraes (2015 & 2019), buscamos considerar as possibilidades de um fazer jornalístico que se reconheça como instância pontuada pela relação: um campo atravessado por afetos, potências, ambiguidades e enfrentamentos. Tal perspectiva não pretende dissolver o rigor jornalístico ou torná-lo menos importante, mas repensá-lo à luz da ética do encontro - por meio do qual o outro possa tomar a palavra, com consequências sobre a inscrição de novos espaços sensíveis e visíveis.

Talvez, afinal, o legado de Coutinho ao jornalismo seja mais existencial do que técnico, tendo em conta sua coragem de sustentar o tempo do outro, sua ousadia de suportar o que não se pode controlar, e, finalmente, sua intrepidez de aceitar que o sentido do encontro reside menos em revelar verdades do que em se deixar afetar por elas. Se o cinema de Coutinho nos ensina algo, é que narrar o mundo é sempre uma forma de estar com o outro - e que todo gesto de escuta é, também, uma forma de afronta àquilo que nos desumaniza.

O desafio, no entanto, está em evitar tanto a crença na neutralidade quanto o abandono do rigor, em direção a um campo fértil de hibridismo onde cinema documentário e jornalismo possam reinventar seus formatos e, com eles, reinventar também as formas de fazer, ver e ouvir o mundo.

Diante dessas asserções, pode-se afirmar, finalmente, que o cinema de Coutinho oferece ao jornalismo uma provocação estética e política norteadas pela seguinte pergunta: como construir narrativas que respeitem a alteridade sem sequestrá-la? Eis a indagação que parece percorrer toda a obra de Coutinho - tendo levado o cineasta a inventar diferentes dispositivos e modos de estar com o outro. Indagação, que, aliás, pode ser grandemente produtiva para pontuar as reflexões epistemológicas que envolvem as práticas do campo do jornalismo, iluminado sua forma de pensar as relações entre entrevistadores e entrevistados.

## Referências

- Caixeta, R. & Guimarães, C. (2008). Pela distinção entre ficção e documentário. In Comolli, J. L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Coutinho, E. (1998). Eduardo Coutinho e a câmera da Dura Sorte. *Revista Sexta-feira: Antropologia, artes e humanidades*.
- Coutinho, E. (2008). *Encontros - Eduardo Coutinho*. Em F. Bragança (Org.), Editora Beco do Azogue.



- Freire, M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. Annablume.
- Gonçalves da Silva, A. (2016). Santo Forte e o documentário ‘ficcional’ de Eduardo Coutinho. *Revista Temática*.
- Jullier, L. & Marie, M. (2009). *Lendo as imagens do cinema*. Editora Senac São Paulo.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar Editor.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Zahar.
- Medina, C. (2008). *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. Summus.
- Medina, S. (2008). Prefácio. In Medina, C. *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. Summus.
- Moraes, F. (2015). *O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem*. Arquipélago Editorial.
- Moraes, F. & Silva, M. V. (2019). *A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: a subjetividade como estratégia descolonizadora* [Trabalho apresentado]. Anais do XXVIII Encontro Nacional da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Motta, L. G. (2008). Análise pragmática da narrativa jornalística. In C. Lago, & M. Benetti (Orgs.), *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Vozes.

Ramos, F. P. (2012). Prefácio. In B. Nichols (Org.), *Introdução ao documentário*. Papirus.

Resende, F. (2005). O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. *Revista Contracampo*.

# ENTRE A AUSÊNCIA DO PAI E A CARGA DA MÃE: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “TODOS NÓS CINCO MILHÕES”

*Victória Zilmara Alves<sup>1</sup>*  
*Josenildo Soares Bezerra<sup>2</sup>*

Mesmo com mudanças sociais e culturais constantes em todo o território nacional, há um problema que não muda: a ausência do nome do pai no registro ainda é desafio no país, de acordo com o Conselho Nacional de Justiça (CNJ). No Brasil, entre janeiro de 2016 e julho de 2024, dos 23,1 milhões de nascimentos, pouco mais de 1,2 milhão de crianças foram registradas somente com o nome da mãe. Os dados divulgados no Portal da Transparência do Registro Civil mostram realidade que altera o panorama social das famílias, sobrecarrega mães

- 
1. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, na UFRN. [victoria.alves.116@ufrn.edu.br](mailto:victoria.alves.116@ufrn.edu.br)
  2. Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Fed. do Rio Grande do Norte. Professor permanente no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da UFRN. [soares.bezerra@gmail.com](mailto:soares.bezerra@gmail.com)

- emocional e financeiramente - e impõe às crianças grave abandono afetivo (CNJ, 2024).

Tais pesquisas - produzidas continuamente - pelo Conselho Nacional de Justiça foram consideradas força-motriz para a execução do documentário “Todos nós cinco milhões”, filme com características híbridas entre documentário e ficção baseado no dado divulgado pelo CNJ de 2013: a existência de 5,5 milhões de crianças sem o reconhecimento paterno no Brasil. Tal revelação é feita na sinopse do projeto audiovisual (Mortagua, 2019).

Como destaque de parte das próximas seções que compõem o presente trabalho, é importante notar que foi necessário o uso de falas de personagens do documentário em questão, ora como títulos de seção, ora como citação. Tal necessidade se deu por causa do teor denunciante que envolve os personagens para com as violências e negligências paternas vividas.

Sabendo que nas últimas décadas tem se intensificado o debate em torno das dinâmicas familiares, especialmente no que diz respeito à ausência da figura paterna na vida dos filhos, é importante destacar que esse fenômeno social, de proporções alarmantes, encontra ressonância não apenas nas estatísticas, mas também nas manifestações artísticas contemporâneas que buscam explorar suas causas, consequências e complexidades. Nesse contexto, o longa-metragem “Todos nós cinco milhões” (2019), dirigido por Alexandre Mortagua, surge como uma obra audiovisual que transita nas nuances da vida real, documentando entrevistas junto a memórias de famílias brasileiras. O documentário traz, de forma sensível e provocativa, o abandono paterno e seus desdobramentos subjetivos e coletivos na sociedade, e para além disso,

destaca a violência e sobrecarga para com a figura feminina no meio deste processo social turbulento e muitas vezes silencioso.

Como já dito, o filme parte de um dado alarmante: segundo o Instituto Brasileiro de Direito de Família (IBDFAM), com base no Censo Escolar divulgado pelo Conselho Nacional de Justiça, havia cerca de 5,5 milhões de crianças sem o reconhecimento paterno formal matriculadas no sistema educacional brasileiro em 2013. Essa estatística, que dá nome e abertura ao documentário, não é apenas ponto de partida para a narrativa, mas também elemento central na construção de um discurso que visa problematizar uma questão estrutural e persistente na sociedade brasileira.

Ao longo de mais de 87 minutos, “Todos nós cinco milhões” apresenta diferentes histórias de vida que, embora singulares, compartilham um elemento em comum: a ausência da figura paterna, e por consequência disso, é notado o impacto profundo que a ausência provoca na formação da identidade, nas relações afetivas e no senso de pertencimento dos sujeitos em evidência neste longa. Por meio de depoimentos, dramatizações e registros visuais marcados por um tom íntimo e reflexivo, a obra propõe uma discussão ampla sobre os papéis de gênero, a responsabilização materna e os efeitos sociais do abandono masculino, além de toda a carga psicológica que tal processo impõe a todos os integrantes da família.

Para a análise proposta neste artigo, partimos de uma abordagem descritiva com base nos conceitos de práticas sociais e estruturas de poder. Utilizaremos, como referencial teórico, as contribuições de Teun A. van Dijk (2008), no que se refere às estruturas discursivas associadas ao poder, e de Norman Fairclough (2001), ao tratar o discurso como

prática social. A partir dessas perspectivas, buscamos compreender como o filme articula narrativas individuais a contextos sociais mais amplos, revelando não apenas experiências pessoais de abandono, mas também os mecanismos simbólicos e estruturais que sustentam essa realidade no contexto brasileiro.

### **Análise do discurso como método de produção de sentido**

Fairclough (2001) diz entender que “as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas”, o autor ainda garante que entende que estas várias dimensões contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação (Fairclough, 2001. p. 117). Para melhor dialogar sobre o tema, Beauvoir (1980) em “O segundo sexo”, traz uma abordagem sobre as questões de gênero na sociedade. “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (Beauvoir, 1980. p. 9).

Na obra “Problemas de Gênero”, Butler (2003) afirma que “embora o humanismo de Wittig pressuponha claramente a existência de um agente por trás da obra, sua teoria delineia a construção performativa do gênero nas práticas materiais da cultura, contestando a temporalidade das explicações que confundem “causa” e “resultado”” (Butler, 2003, p. 49).

Logo, é possível perceber que esses desdobramentos, relacionados tanto ao funcionamento da civilização, como aponta Beauvoir,

quanto à maternidade, reforçam problemas de gênero que impactam a vida das mulheres em todas as suas dimensões, tanto pessoais quanto profissionais. Enquanto isso, a paternidade “falseada” normalmente é engolida e apoiada socialmente. O homem, cujo poder é assegurado pelas estruturas de poder, reforça que ele tem o poder sobre sua vida, mesmo que isso afete outras, como no caso das mães de seus filhos abandonados por essa figura, transformando a palavra “pai” em um sinônimo de ausência e de dor.

### **O imaginário social acerca da mulher *versus* a naturalização das violências**

Se a função maternal, até o século XVII, não era valorizada socialmente, podemos afirmar que, no século seguinte, houve uma mudança brusca sobre isso. (Machado et al., 2019). Isso acontece devido ao surgimento do culto à maternidade. Para Veloso e Tachibana (2022), “a sociedade passou a conceber que o amor materno seria natural e universal, constituindo-se como uma condição inerente a toda mulher”. A partir de tal modificação social, Badinter (1985, como citado em Carvalho & Oliveira, 2017) aponta que “a filosofia do amor e do compromisso entre crianças e seus pais, em específico a figura da mãe, mudara por intermédio da construção histórica cultural, e da valorização da posição social da mãe em sociedade, como sendo aquela que organiza o lar e ainda mantém filhos e marido sob sua custódia”.

Em contrapartida, a concepção de instinto materno passa a ser reverberada socialmente, e em consequência disso, Badinter (1985, como citado em Carvalho & Oliveira, 2017) argumenta que, a partir

de tal ponto e de tal forma, o conceito se fortalece no imaginário social como algo natural e esperado das mulheres.

Para além de tal aspecto voltado à responsabilização integral da mulher para com os filhos, outro fator social que corrobora com a sobrecarga feminina é a de naturalização de violências contra tais corpos.

Devido ao fato de as mulheres conviverem cotidianamente com todos os tipos de violência sobre as quais não podem falar, por medo ou por vergonha, nem mesmo sobre a violência aos serviços básicos, é que se percebe o quanto é imposta a “naturalização” desse estado de coisas. Portanto, calar diante da violência vai além do medo, passa pelo sentimento de que nada vai mudar a realidade, passa pela omissão do poder público às demandas da população. (Assis, 2008, p. 108)

A partir de tal constatação, também é possível inferir que o abandono também se caracteriza como uma violência em muitos contextos, dentre os possíveis de se mencionar neste ponto em específico: o abandono paterno que afeta não apenas a mãe da criança, mas também esse fruto que, sem culpa alguma, sofrerá as consequências de tal negligência masculina. Segundo o Centro Estadual de Vigilância em Saúde do Rio Grande do Sul (2017), a OMS classifica a negligência e o abandono como formas de violência interpessoal, considerando-as atos de omissão que causam dano ou sofrimento à vítima, mesmo sem agressões físicas diretas (CEVS-RS, 2017).

## **Desigualdade de gênero e classe**

*O bônus da paternidade e a penalidade da maternidade: paternidade e a disparidade salarial entre gêneros* foi tema de discussão



promovida pela organização ThirdWay (2014). Na mesma pauta, a pesquisadora Michelle J. Budig, professora da Universidade de Massachusetts-Amherst, esclarece esse debate ao analisar a diferença salarial a partir de considerações acerca da paternidade e da maternidade como fatores condicionantes no mercado de trabalho. O relatório analisa pais e mães (não apenas na perspectiva de gênero, como também de classe) e aponta que, para a maioria dos homens, o fato da paternidade resulta em um bônus salarial; já para a maioria das mulheres, a maternidade resulta em uma penalidade salarial (Budig, 2014).

O padrão oposto surge quando Budig volta sua atenção para os efeitos da maternidade nos salários das mulheres. Cada filho custa às mulheres. Mas, assim como acontece com o bônus da paternidade, a penalidade da maternidade não é distribuída uniformemente entre os níveis de renda. Na verdade, no topo da distribuição de renda para as mulheres, não há nenhuma penalidade da maternidade. Mas na base da distribuição de salários, as mulheres de baixa renda arcam com uma penalidade significativa e custosa da maternidade. Em outras palavras, “as mulheres que menos podem pagar, pagam a maior penalidade proporcional pela maternidade” (Budig, 2014, par. 5)

O dado evidencia que cada lar chefiado por uma mãe possui uma vivência singular, a depender de tais fatores interseccionais - ligados a gênero, raça e classe - tendo em vista que condições/vivências possam ser impulsionadores - ou amortecedores - de desigualdades.

**“É um assunto que a gente deixa guardadinho, né...”**

É importante dar luz ao estudo de Assis (2008), que além de levantar tais desigualdades de gênero, também traz como foco a questão

racial para a discussão, afinal de contas, a partir de sua pesquisa, o gênero e a raça, juntos a classe, são partes essenciais para o debate de um sistema tão complexo e que, por vezes, exige lentes interseccionais (que engloba raça, gênero e classe social) na esfera de poder público. De tal forma, a pesquisadora diz que “O medo e a esperança, faces de uma moeda, são vivenciados por mulheres negras, pobres e chefes de família” (Assis, 2008, p. 111).

No livro *Metamorfoses*, há uma discussão clara que explora as mudanças nas relações de poder e o crescimento de outros arranjos familiares (além da família nuclear), e põem em destaque as famílias com chefias femininas. (Passos et al., 1998). A obra, em capítulo trabalhado por Guimarães (1998), ainda explora o crescimento por decorrência de diferentes processos compreendidos, dentre eles, aumento das separações e divórcios ocorridos nas camadas médias, como da fragilidade de vida conjugal em situação de pobreza, onde as pressões econômicas existentes nas classes trabalhadoras apontam a frequente ausência do homem no grupo doméstico (Guimarães, 1998, p. 79).

No decorrer dos parágrafos seguintes é explorada a relação precária que se encontram os lares chefiados por mulheres - muito em decorrência por além de serem provedoras serem responsáveis por cuidar do lar, da família, da alimentação e da higiene - sobrecarregando-as não apenas financeiramente, como psicologicamente e fisicamente (Guimarães, 1998, p. 80).

Nisso, podemos compreender que, ao submeter tais mulheres, filhos e filhas a tais circunstâncias, os homens condenam tais contextos familiares à negligência e sobrecarga de funções no seio da sociedade.

## O silêncio como um elemento ativo no discurso

Michelle Perrot em *As mulheres ou os silêncios da história* (2005) traz uma perspectiva simbólica do silêncio, costumeiro na fala feminina por muitos momentos da história, sendo considerado uma revolução o rompimento deste elemento discursivo a partir do século XIX. A autora afirma que o silêncio era comum das mulheres, por transmitir uma posição considerada, até aquele momento, subordinada. “O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento” (Perrot, 2005, p. 9). Tal noção pode ser inferida para responder um dos principais motivos sociais pelos silêncios - das mulheres - a partir de situações que, de alguma forma, são vergonhosas, humilhantes e/ou vexatórias.

Ah, o aborto paterno... Eu odeio essa expressão. não é um aborto, é um abandono de uma criança pronta, é uma criança que vai viver no mundo. [...] Vai ter anos e anos de necessidades físicas, emocionais, psicológicas, que vai ser amparada por uma pessoa que normalmente vai estar física, emocionalmente e psicologicamente completamente extenuada pela quantidade de demanda que é isso. (Mortagua, 2019, 15:15)

Na seção anterior, - nomeada de “É um assunto que a gente deixa guardadinho, né...” - o título é fruto de uma fala que foi reproduzida no documentário de Mortagua, e ela - a fala - transborda silêncios que, a partir de tal apontamento, é um elemento ativo no discurso. Com isso, a historiadora francesa aponta que o silêncio feminino é visto como sua honra. É ser repetitivo falar de desigualdade de gênero em 2025, imagine no século passado, como posto em exemplo pela autora. No entanto, se faz necessário romper a história de tal ciclo, que, por mais que o tempo

passa, algumas características se perpetuam em algum nível em nossa sociedade. Isso acontece mesmo em meio a manutenção da sociedade, que apesar de corriqueira, ainda se faz muito discrepante a partir de vivências singulares - com traços coletivos presentes em algum nível devido a situação tão comum aqui abordada -, sobretudo de gênero e raça.

Se os homens e mulheres são identificados por seu sexo; é correto afirmar que, em particular, as mulheres são condenadas a ele (Perrot, 2005, p. 470). A historiadora francesa assume que, de tal maneira - e de forma atual também - a naturalização das mulheres, presas a seus corpos, à sua função “reprodutora” materna e doméstica afeta sua utilidade social. Perrot em sua obra ainda identifica Foucault como um dos teóricos mais utilizados em pesquisas sobre as mulheres e as diferenças entre os sexos. Perrot dá luz ainda à citação de Foucault que garante que “As relações entre os homens e as mulheres [...] são relações políticas. Só podemos mudar a sociedade mudando estas relações” (Perrot, 2005, p. 498). Tal obra direciona aos questionamentos sobre a condição e o lugar da mulher na história, e a partir do conhecimento de tal lugar, concluímos o que mudou e o que ainda falta mudar a partir do discurso de poder que ainda é garantido aos homens.

A historiadora em questão também traz, em um outro texto, a perspectiva acerca do aborto, em 1900, a prática se é utilizada por jovens “seduzidas e abandonas”, mas que, para a mulher, ele sai muito caro, às vezes lhe custa até a vida (Perrot, 2003, p. 18). Perrot (2003) relata ainda que, alertado pelos médicos, o poder público se mobiliza e intensifica a repressão às mulheres - que origina leis contra a propaganda contraceptiva e também contra a prática do aborto -, não por causa da vontade delas, mas por motivos natalistas, garantindo assim, mais um

silenciamento: o do corpo feminino como instrumento público e mecanismo de poder (Perrot, 2003, p. 18). Passados mais de um século, o Brasil - no qual instaurou uma lei em 1940 de política anti-aborto, até hoje a mantém, mesmo o aborto sendo um problema de saúde pública. Segundo o Código Penal e a ADPF 54, o aborto é permitido apenas em três situações:

Gravidez decorrente de estupro e estupro de vulnerável (menores de 14 anos), Código Penal, Decreto-Lei n.º 2.848/1940, Art. 128 e a Lei n.º 12.015, de 7 de agosto 2009, Art. 217-A;  
Presença de risco de vida para a mulher não necessariamente iminente, mas relacionado a condições de saúde pré-existentes, conforme o Código Penal, Decreto-Lei n.º 2.848/1940, Art. 128;  
Em caso de anencefalia fetal, conforme ADPF 54. (Ministério da Saúde, s.d.)

Tal questão explora uma vertente pouco explorada até agora neste trabalho, mas muito exposta no documentário de Mortagua: os riscos e os medos que penetram as mulheres antes do abandono efetivo. O aborto no Brasil é muito visto a partir de uma ótica cristã, mesmo em um estado que se diz laico, e que, provindo de tal pensamento, é inegável que uma mulher possa fazer o que quiser com o seu corpo - até hoje, visto que, mesmo que garantida a interrupção por abuso de menores, tal debate ainda é feito a fim de impedir o procedimentos em vítimas, em nome da “vida”, ignorando a existência, desrespeitando o corpo e violentando novamente a vítima, desta vez, psicologicamente. Tais casos não são raros, infelizmente. Assim como o da menina de 13 anos, que sofreu pressão e teve de enfrentar uma ação judicial para barrar seu acesso ao aborto - que era legal, já que era fruto de estupro. A defesa suspeita que uma ONG - de uma rede antiaborto -, que envolve

advogados e outros agentes, teria auxiliado na ação judicial que resultou no impedimento do procedimento (Intercept Brasil, 2025).

Para Marta e Job (2008), a partir da perspectiva da medicina, o fenômeno do aborto precisa ser compreendido como uma questão de saúde pública e que, isso significa compreendê-lo como um fenômeno de cuidados em saúde coletiva que garante o princípio da igualdade entre os sujeitos. Os autores garantem ainda que, compreender tal fenômeno é respeitar a autonomia pessoal considerando sua tridimensionalidade. “é fundamental que o Estado, em condições legais, garanta às mulheres um digno atendimento na rede pública de saúde a fim de minorar o penar, as seqüelas e o pesar pelas mortes na clandestinidade, em plena luz do dia” (Marta & Job, 2008, p. 198).

O silêncio da mulher foi produzido nos primórdios, e ainda é um dos grandes desafios sociais cessar tais opressões, pois, cessar é falar tudo aquilo que muitos não querem ouvir.

## **Estruturas do poder**

Conseguimos conferir o conceito de hegemonia para falar da hierarquia global da sociedade emergente, e para além disso, sobre a luta plena não apenas por cidadania, mas por seus direitos.

O conceito de hegemonia nos auxilia nessa tarefa, fornecendo para o discurso tanto uma matriz — uma forma de analisar a prática social a qual pertence o discurso em termos de relações de poder, isto é, se essas relações de poder reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemonias existentes — como um modelo — uma forma de analisar a própria prática discursiva como um modo de luta hegemônica, que reproduz, reestrutura ou desafia as ordens de discurso existentes. (Fairclough, 2001, p. 126)

Já para Teun A. van Dijk, é inegável que a linguagem e o discurso influenciam a sociedade, a cultura e, conseqüentemente, a política. Em estruturas do discurso e estruturas do poder (Dijk, 2008), o discurso está intrinsecamente relacionado ao poder social. Se, para Fairclough, é necessário utilizar o conceito de hegemonia para analisar a prática discursiva, Dijk traz também a importância da ideologia a partir da teoria da cognição social. O autor diz que:

Devotamos uma atenção especial ao papel da ideologia [...] formulamos essa relação ideológica nos termos da teoria da cognição social. Essa formulação nos permite construir a indispensável ponte teórica entre o poder societal das classes, dos grupos ou das instituições no nível macro da análise e o exercício do poder na interação e no discurso no nível social micro. (Dijk, 2008. p. 39)

Isso acontece porque podemos garantir que a ideologia é fundamental nos estudos do autor a partir de seus trabalhos sobre poder social e porque ela — a ideologia — serve como uma estrutura que molda a forma como as pessoas percebem e interpretam a realidade.

Com isso, Dijk expõe ainda que, ao analisar as ideologias, é possível entender como certos grupos podem dominar ou marginalizar outros [grupos], além de revelar as crenças e valores que sustentam essas relações de poder em nossa sociedade. Pois, ainda para o autor, a noção complexa de poder não pode ser simplesmente esgotada em uma definição simples (Dijk, 2008. p. 41).

Isto é, embora existam estudos feministas que deram luz a discussões muito emergentes, ainda assim, há quem tenha mais poder discursivo, ou seja, um grupo específico que tenha mais poder para

exercê-lo amplamente. Tal exercício e a manutenção do poder social pressupõem uma estrutura ideológica (Dijk, 2008. p. 43). Van Dijk acredita que o poder é exercido e expresso diretamente por meio do acesso diferenciado aos vários gêneros, conteúdos e estilos do discurso (Dijk, 2008. p. 44). E ele ressalta ainda que “o poder não apenas aparece “nos” ou “por meio dos” discursos, mas também que é relevante como força societal “por detrás” dos discursos” (Dijk, 2008. p. 44). O que atribui ao poder simbólico desses grupos uma natureza ideológica, ou seja, um poder ideológico. Considerando, a partir disso que, o poder não é apenas o que se diz, mas o que possibilita e dá forma a novas práticas, agindo como uma força social que legitima ou deslegitima certos discursos.

### **O poder de escolha existe?**

As mulheres realmente podem escolher seus destinos? O que fazer com seus corpos? Como agir socialmente? Como reagir a efeitos de situações que enfrenta? Podem abdicar de funções que não são suas? Mas que, por negligência masculina, acabam acumulando? No documentário, como podemos acompanhar, é reproduzido toda a carga de mães, que, por uma escolha do outro, acabam enfrentando toda a dor de tal processo, que é tão dolorido socialmente e extenuante. Por volta dos primeiros 15’ de obra, uma das personagens entrevistadas compartilha como enxerga o processo de “paternidade *versus* maternidade”:

A paternidade é sempre vista como uma opção a exercer, e a maternidade é vista como uma função social e caso você seja mãe, tem uma série de restrições sociais e situações que você passa desde as mais simples às mais pesadas por ser mãe. (Mortagua, 2019, 14:48)



Tal revelação aborda como o peso social é diferente e de como a desigualdade é massacrante, impondo às mulheres, uma sobrecarga física, psicológica e financeira.

### **Não apenas um problema estrutural, também é financeiro**

Relatado no longa como um causador em diversas esferas da vida de cada personagem, o abandono é encarado e explorado nas cenas como a raiz de diversos problemas numa família. Se o psicossocial afeta diretamente o bem-estar e o comportamento humano, também se faz necessário relatar o problema econômico que também assola muitos desses lares.

A partir disso, tal lacuna pode ser preenchida pelo estado, de alguma forma? Em agosto de 2025, foi publicada a decisão da Comissão de Direitos Humanos (CDH) do Senado sobre um projeto que cria uma política pública voltada à proteção social de mães solas. Para a relatora do projeto de lei, senadora Jussara Lima, “As mães solo, chefes de famílias monoparentais, enfrentam diversas dificuldades que não podem ser ignoradas” (Senado, 2025).

Para além de tal tramitação no Senado, a CBN (2024) traz um dado muito relevante sobre o efeito do abandono na economia brasileira e na vida dessas famílias: De “8,8 milhões de crianças na primeira infância cadastradas no CadÚnico, aproximadamente 3 em 4 eram de famílias chefiadas por mãe solo” (CBN, 2024). O número é bastante expressivo e revela que os efeitos da negligência masculina para com uma criança impactam a qualidade de vida da criança, sobrecarregando a figura materna e dependendo de rede de apoio e suporte externo, como medidas assistenciais por meio de políticas públicas do governo estadual, federal ou até de ONGs.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas e publicação do Terra (2024), existem mais de 11 milhões de mães que criam seus filhos sozinhas no Brasil. De certo que, o problema da ausência paterna não é resolvido a partir de uma política pública voltada a dinheiro - afinal de contas, não se trata de moeda, mas de um direito fundamental que lhe foi retirado: a dignidade humana. Assim, é necessário compreender que, tal auxílio pode ser determinante para uma vida mais digna para essas mães e filhos de um abandono.

## **Conclusão**

Primeiramente, como parte deste trabalho, é importante pontuar que é necessário disseminar tais dores em prol de uma maior discussão das relações e desigualdades sociais enfrentadas a partir não apenas do gênero, mas também de um recorte racial e de classe, quando necessário.

Para além disso, podemos afirmar que o abandono paterno não apenas assola o filho psicologicamente, mas também o coloca em uma posição de vulnerabilidade financeira e psicológica, transformando a figura materna em uma figura única a tentar carregar o mundo com as costas, lidando com a maternidade, assumindo também o papel de pai e mãe de uma só vez. Tal sobrecarga não é saudável e afeta todo o núcleo familiar.

Afinal de contas, as mulheres precisam lidar com as consequências, e socialmente são cobradas por isso. Na praça, quem fica mal falada e vista é a mulher, mesmo depois de toda essa situação. Pois, como já foi dito por Beauvoir (1980), “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no

seio da sociedade” (Beauvoir, 1980. p. 9). Nesta perspectiva, o papel das pessoas na sociedade - e a identidade de gênero - não deveriam ser fatores determinantes baseados em biologia - por meio da ideia de gênero -, psicologia ou até economia. É então seguro concluir que a sociedade molda as expectativas e normas de gênero que regem a vida social, e com base nisso, pune aqueles que não se adequam ou que não estão no controle do discurso.

## Referências

- Agência Senado. (2025, 13 de agosto). CDH aprova sugestão de programa social para mães solo. <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2025/08/13/cdh-aprova-sugestao-de-programa-social-para-maes-solo>
- Alves, S., & Guimarães, P. (2025, 14 de maio). Aos 13 anos, ela foi obrigada a ter um filho do estuprador. *Intercept Brasil*. <https://www.intercept.com.br/2025/05/14/aborto-13-anos-estuprador-ong-pro-vida/>
- Assis, M. I. de. (2008). Mulheres negras: lembranças do vivido e sentido. In M. Carvalho, & R. P. Pinto (Orgs.), *Mulheres e desigualdades de gênero* (Vol. 1, 97-113). Editora Contexto.
- Baile, F. D'O. (2019). “*Todos Nós Cinco Milhões*” [Vídeo]. Youtube. [https://youtu.be/rmVJG9\\_7LQU?si=MNQQKpeCBh004uFVt](https://youtu.be/rmVJG9_7LQU?si=MNQQKpeCBh004uFVt)
- Beauvoir, S. (1980). *O segundo sexo*. Editora Nova Fronteira.
- Budig, M. J. The Fatherhood Bonus and The Motherhood Penalty: Parenthood and the Gender Gap in Pay. 2014. *Third Way*. <https://www.thirdway.org/report/the-fatherhood-bonus-and-the-motherhood-penalty-parenthood-and-the-gender-gap-in-pay>

Carvalho, N. L. de., & Oliveira, V. H. (2017). Mito do amor materno e a construção da subjetividade feminina. *Psicologia: Saberes e Práticas*, 1(1), 46-53.

CBN. (2024, 13 de maio). Mães solo de criança na primeira infância são a maioria no CadÚnico. <https://cbn.globo.com/programas/revista-cbn/entrevista/2024/05/13/maes-solo-de-crianca-na-primeira-infancia-sao-a-maioria-no-cadunico.ghtml>

Centro Estadual de Vigilância em Saúde. (2017). Tipologia da violência. <https://www.cevs.rs.gov.br/tipologia-da-violencia>

Conselho Nacional de Justiça (2024, 11 de agosto). Mesmo com mudanças sociais e culturais, ausência do nome do pai no registro ainda é desafio no país. <https://www.cnj.jus.br/mesmo-com-mudancas-sociais-e-culturais-ausencia-do-nome-do-pai-n-o-registro-ainda-e-desafio-no-pais/>

Dijk, T. (2008). *Discurso e Poder*. Editora Contexto.

Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Editora Universidade de Brasília.

Guimarães, I. B. (1998). Mulheres na periferia: Articulando espaços na identidade. In E. Passos, Í. Alves, & M. Macêdo (Orgs.), *Metamorfoses: Gênero nas perspectivas interdisciplinares* (Coleção Bahianas, Vol. 3). UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher.

Instituto Brasileiro de Direito de Família. (2019, 7 de agosto). Paternidade responsável: mais de 5,5 milhões de crianças brasileiras não têm o nome do pai na certidão de nascimento. <https://ibdfam.org.br/noticias/7024/>

- Machado, J. S. de A., Penna, C. M. de M., & Caleiro, R. C. L. (2019). Cinderela de sapatinho quebrado: Maternidade, não maternidade e maternagem nas histórias contadas pelas mulheres. *Saúde em Debate*, 43(123), 1120-1131. <https://doi.org/10.1590/0103-1104201912313>
- Marta, G. N., & Job, J. R. P. P. (2008). Aborto: uma questão de saúde pública. *Medicina*, 41(2), 196-199.
- Ministério da Saúde. (s.d.). Interrupção gestacional prevista em lei. <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/s/saude-da-mulher/saude-sexual-e-reprodutiva/interruptao-gestacional-prevista-em-lei>
- Moura, A., & Camimura, L. (2024, 11 de agosto). Mesmo com mudanças sociais e culturais, ausência do nome do pai no registro ainda é desafio no país. *CNJ*. <https://www.cnj.jus.br/mesmo-com-mudancas-sociais-e-culturais-ausencia-do-nome-do-pai-no-registro-ainda-e-desafio-no-pais/>
- Perrot, M. (2003). Os silêncios do corpo da mulher. In M. I. S. de. Matos, & R. Soihet (Orgs.), *O corpo feminino em debate* (pp. 13-27). Editora UNESP.
- Perrot, M. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história* (V. Ribeiro, Trad.) [Women or the silences of history]. EDUSC. (Coleção História).
- Terra. (2024, 22 de janeiro). Brasil possui mais de 11 milhões de mães solo, aponta estudo. <https://www.terra.com.br/nos/brasil-possui-mais-de-11-milhoes-de-maes-solo-aponta-estudo,67095da2f71938c73bca67a2b4a2862bnher8h3u.html>

# O CINEMA DOCUMENTAL DE SERGEI EISENSTEIN E O LABIRINTO DA FICCIONALIDADE

*Julia Zanutim Picolo<sup>1</sup>*

A literatura e o cinema são diferentes linguagens artísticas com evoluções históricas diferentes que sempre possibilitaram a construção de identidades culturais, seja de forma direta ou subjetiva. No contexto latino-americano, especialmente no México, essa reconstrução identitária ganha suas particularidades a partir das marcas deixadas pela colonização, pelas revoluções sociais e pelas tensões entre tradição e modernidade. A obra cinematográfica *¡Que Viva México!* (1979) de Sergei Eisenstein, e o ensaio literário *El Laberinto de la Soledad* (1950) de Octavio Paz, são marcos nesse processo, ainda que pertençam a

---

1. Mestranda no PPGCOM da Universidade Estadual Paulista (UNESP).  
Bolsista CNPq do Apoio à Pesquisa Científica Tecnológica e de Inovação -  
processo número 133366/2025-1.  
[jz.picolo@unesp.br](mailto:jz.picolo@unesp.br)

meios artísticos, de certa forma, distintos e propostas formais um tanto quanto diferentes. Enquanto o cineasta soviético explora a montagem e o impacto das imagens para representar um México até então pouco conhecido, revolucionário e coletivo, o poeta e pensador mexicano busca se aprofundar na psicologia e existência da alma mexicana, revelando contradições internas.

Apesar disto, as obras compartilham uma intenção comum, desvendar a complexidade da identidade por meio da arte. Ao ofuscar os limites entre documentário e ficção, no caso do filme, e entre literatura e filosofia, no caso do livro, Eisenstein e Paz criam discursos influentes sobre pertencimento, memória e resistência cultural. Sendo assim, esse artigo propõe-se a investigar essas duas produções sob a perspectiva da reconstrução cultural do México, articulando conceitos da teoria do documentário de Fernão Pessoa Ramos (2008) e Bill Nichols (1994), da vanguarda latino-americana de Jorge Schwartz (2022), da análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994), além de uma breve percepção dos estudos culturais de Raymond Williams (1992) e Stuart Hall (2016). A análise enfatiza como cinema e literatura não somente representam uma cultura, mas participam ativamente de sua formação simbólica, contribuindo para a elaboração de uma identidade nacional que é, simultaneamente, múltipla, histórica e em constante reinvenção.

### **Fazer documental de Sergei Eisenstein e o ficcional**

O cinema de Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) ocupa uma posição na fronteira entre o documentário e a ficção. Sua obra é reconhecida por inovações formais e técnicas, como a teoria da montagem, e pela tentativa consciente de representar não apenas a aparência

externa da realidade, mas suas estruturas conceituais profundas, como a luta de classes e a consciência histórica (Nichols, 1994). Essa abordagem evidencia a complexidade da separação entre documentário e ficção, especialmente quando se compreende que ambos os modos compartilham ferramentas estilísticas e objetivos representacionais.

O documentário, conforme define o pesquisador brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 22), “é uma narrativa feita com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo”, sendo reconhecido como tal na recepção do espectador. O que distingue o documentário da ficção não é a ausência de construção, mas a intenção social do autor, a presença de certos procedimentos estilísticos (como a locução, entrevistas e imagens de arquivo), e a ênfase na intensidade da tomada. Em contraste, a ficção estrutura-se em torno de ações verossímeis protagonizadas por personagens concebidos para levar adiante uma narrativa (Ramos, 2008).

Eisenstein, embora muitas vezes associado à ficção, operava dentro de um espaço liminar entre esses dois campos. Seus filmes encenavam eventos históricos com atores, mas seu objetivo era mais profundo: reconfigurar a consciência do espectador, provocar ação e articular a história a partir de um ponto de vista revolucionário. Para o pesquisador norte-americano Bill Nichols (1994), Eisenstein não apenas representava eventos, mas construía um espaço dialético entre a tela e o mundo, onde o espectador é transformado e instigado à ação. Ele não fazia cinema apenas como registro ou entretenimento, mas como uma forma de conhecimento — uma forma de pensar materializada em imagens (Paiva, 2011).



Nesse sentido, seu trabalho dialoga diretamente com a noção de que o cinema é um artifício, um objeto construído, e não uma mera reprodução da realidade, como afirma Fiorese (2013, p. 29).

Fosse o filme a mera reprodução da realidade, pouco poderia revelar além da superfície dos acontecimentos do mundo. Fosse o cinema apenas uma máquina de registro mecânico de fenômenos casuais ou encenados e não teria ultrapassado a sua condição primitiva de “meio” que nos oferece “uma espécie de visão relativamente passiva e não-seletiva” (SONTAG, 1987, p. 100) do real. Mas o filme é algo construído, fabricado, um artifício, um “objeto de arte portátil” - para utilizar a feliz expressão de Susan Sontag (1987, p. 110) -, manipulável e calculável, o que lhe permite **representar** a própria estrutura dos fenômenos humanos e naturais. E o cinema, embora tributário do conceito de “arte mecânica” introduzido no século XV, há muito superou os limites do simples aparato maquínico para ser o transtorno das funções e finalidades programadas no aparelho pela ciência positiva, desvelado a dimensão imaginária da máquina-cinema.

Essa concepção encontra eco no conceito de documentário performativo, formulado por Nichols (1994), que descreve obras que tensionam o real e o encenado, o subjetivo e o histórico, evocando o passado de forma expressiva e pessoal. O cinema soviético inicial, incluindo Eisenstein, é apontado pelo pesquisador norte-americano como precursor dessa abordagem por seu uso criativo da montagem e da encenação para provocar estranhamento e repensar a percepção do real. O performativo, assim, não nega a factualidade, mas a reconfigura sob a ótica da experiência subjetiva e da evocação.

É fundamental observar que Eisenstein via a montagem como a lógica construtiva não apenas da arte, mas também da percepção. O espectador, ao assistir ao filme, reconstrói internamente o processo

psicológico do criador, percorrendo o mesmo caminho mental que guiou a construção da obra (Paiva, 2011). Dessa forma, seu cinema se propõe não apenas a representar, mas a transformar, unindo a arte e o pensamento em um só processo.

Tal proposta rompe com as categorias fixas de documentário e ficção. Como argumenta Ramos (2008), a presença de encenação não desqualifica uma obra como documental, visto que o documentário, desde Robert Flaherty, utiliza-se de personagens e cenas encenadas para dar corpo às suas asserções. Isso reforça a ideia de que o documentário não precisa representar “a realidade” diretamente, mas pode operar a partir de construções que conduzam o espectador a refletir sobre o mundo. Como diz Nichols (1994), os limites entre conhecimento e dúvida, história e memória, conceito e experiência inevitavelmente se confundem na prática documental contemporânea.

O próprio Ramos (2008) reconhece que o documentário está fundado em dois pilares: estilo e intenção. Essa distinção não é rígida, pois o estilo pode ser compartilhado com a ficção, e a intenção pode ser interpretada de diferentes formas pelos espectadores. O pesquisador britânico John Corner (2008) alerta ainda para os riscos dos documentários projetarem verdades absolutas, sugerindo que tais afirmações devem ser sempre questionadas, visto que a representação da realidade é sempre mediada.

Eisenstein, ao buscar “a transposição das leis dos fenômenos naturais para as obras de arte” (Paiva, 2011, p. 42), evidencia uma perspectiva que recusa o naturalismo ingênuo e afirma a arte como uma forma de organização do real, capaz de interferir na realidade social. É justamente nesse ponto que o cinema de Eisenstein se alinha

com a tradição documental, não por uma suposta fidelidade à verdade empírica, mas pela força de sua asserção política e social, que, ainda que encenada, carrega a potência transformadora do documentário.

Portanto, é possível afirmar que a obra de Eisenstein, ao operar nesse espaço de indeterminação entre o documental e o ficcional, não apenas desafia as categorias tradicionais do cinema, mas contribui para sua expansão. Seu cinema evidencia, como escreve Fausto Cruchinho (2019), que todos os filmes documentam, voluntária ou involuntariamente, seu próprio processo de fabricação, e que não há método mais verdadeiro do que outro, mas sim propostas distintas de construção de sentido.

## **A literatura mexicana da vanguarda**

A literatura de vanguarda na América Latina, conforme apontado pelo pesquisador e autor argentino Jorge Schwartz (2022), é marcada por um esforço de ruptura estética e de reinvenção do papel do escritor frente à cultura e à sociedade. Embora o início desse movimento seja debatido por vários críticos, como Hugo Verani, Federico Schopf ou Miklos Szabolcsi, Schwartz propõe uma data simbólica: 1914, com a leitura de *Non serviam* por Vicente Huidobro. Esse manifesto trazia “pressupostos estéticos, base teórica do criacionismo, aliados à tática da leitura pública”, fazendo dele “o primeiro exemplo daquilo que se convencionou chamar de vanguarda na América Latina. Tanto pela atitude, quanto pelos irreverentes postulados, *Non serviam* representa o momento inaugural das vanguardas no continente.” (Schwartz, 2022, p. 48).

No México, a década de 1930 marcou um momento particular de desenvolvimento pós-vanguardista. Se, por um lado, os “ismos

européus”, futurismo, dadaísmo, surrealismo, já haviam cumprido seus ciclos, por outro, a América Latina encontrava um caminho nas vanguardas para se expressar de forma original, enraizada e crítica. Schwartz (2022, p. 50) destaca que, “embora se possa considerar encerrado o ciclo vanguardista no final dos anos 1920, na década seguinte ainda ocorreram importantes desdobramentos, principalmente no México”. Esses desdobramentos ganham forma em obras que se afastam do mero *pastiche* europeu e buscam elementos nacionais, históricos, míticos, culturais, a matéria-prima para uma arte autêntica e transformadora, pois “formar livremente, pensar livremente, exprimir livremente. Este é o legado verdadeiramente radical do “espírito novo” que as vanguardas latino-americanas transmitem aos seus respectivos contextos nacionais” (Schwartz, 2022, p. 38).

É nesse contexto que surge Octavio Paz (1914-1998), ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1990 e um dos grandes nomes da literatura mexicana e latino-americana do século XX. Embora não seja um vanguardista no sentido estrito dos anos 1920, sua obra representa o amadurecimento e a reconfiguração dos ideais vanguardistas em uma literatura reflexiva, crítica e profundamente enraizada na realidade mexicana.

A obra de Paz se insere no que Schwartz (2022, pp. 39-40) denomina “*vanguardia enraizada*: um projeto estético que acaba no seu próprio *habitat* os materiais, os temas, algumas formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de investigação”. Pois, como o pesquisador argentino afirma, “cultura que se compõe de estratos não-europeus densos e significativos puderam inspirar um tipo de literatura ‘marcada’, se contraposta à das metrópoles”. Paz foi um poeta que, influenciado

pelo surrealismo, pela filosofia oriental e pela história indígena e colonial do México, soube construir uma obra que unificou as inquietações do espírito moderno com as raízes sociais e culturais do país.

Seu livro *El Laberinto de la Soledad* é um exemplo da imersão no “subsolo mítico” da identidade mexicana. O autor parte da introspecção para compreender os arquétipos e os traumas fundacionais de seu povo, alinhando-se ao que Schwartz (2022, p. 40) descreve como a busca por “os arquétipos do amor e da morte, da esperança e do medo, da luta e da resignação”.

Para além de seu conteúdo, a forma da escrita de Paz também revela sua herança vanguardista. A fragmentação, a experimentação com a linguagem, o diálogo entre poesia e ensaio, tudo isso demonstra como a literatura pós-vanguardista mexicana se beneficiou da “limpeza de terreno” operada pelas vanguardas. Como escreve Schwartz (2022, p. 41), “basta comparar as suas conquistas de estrutura romanesca e estilo com a prosa dos velhos regionalismos [...] para perceber o quanto a vanguarda limpou o terreno nas diversas instâncias do fazer narrativo”.

Por fim, pode-se afirmar que a obra de Paz exemplifica o princípio de que “o caráter mais nacional de uma literatura está sempre naquilo que ela tem de mais profundamente revolucionário” (Schwartz, 2022, p. 542). Trazendo uma revolução simbólica e profundamente transformadora, não apenas para a literatura mexicana, mas para toda a América Latina.

### ***¡Que Viva México!***

Eisenstein, durante parte de sua trajetória audiovisual, contou com a colaboração dos produtores soviéticos Grigori Alexandrov e

Eduard Tisse. Em 1930, o trio, financiado por Upton Sinclair e com o apoio de conselheiros mexicanos, iniciou no próprio México a produção de uma obra de reconstrução cultural. No entanto, fatores como o corte de financiamento e o falecimento de Eisenstein fizeram com que a obra fosse lançada somente em novembro de 1979, sob a direção de Alexandrov (Eisenstein's, 1955).

Identificamos que o cineasta soviético construiu *¡Que Viva México!* com o objetivo de exaltar uma identidade coletiva mexicana. Suas técnicas e escolhas narrativas refletem o desejo de comunicar a força, beleza e unidade da cultura mexicana. No entanto, o diretor não estava simplesmente criando um documentário sobre a cultura mexicana, mas também abordando questões globais e históricas de nacionalismo e identidade. A estrutura do filme, composta por sequências conexas que referenciam história, tradição e lutas sociais, foi projetada para destacar as contradições e complexidade da personalidade mexicana.

Apesar de ser moldado por um cineasta soviético, Eisenstein estava ciente da influência das tendências cinematográficas globais. Esse pensamento é observado pela professora e pesquisadora brasileira Andrea Helena Puydinger de Fazio (2018, p. 148).

a despeito de sua ideologia nacionalista, o cinema mexicano, no contexto em questão, estrutura-se para além do nacional, sendo marcado por estruturas, padrões e formas estrangeiras - em especial hollywoodianas -, e diretamente influenciado por imagens construídas por artistas não mexicanos, consolidando-se por meio de uma rede complexa de interações e diálogos. Trata-se de uma cinematografia que, desde a produção até a exibição, é marcada pelos processos de globalização - processos estes que, para além dos aspectos econômicos e políticos, também se fazem presentes na cultura.

Essa perspectiva dialoga com a abordagem dos franceses Goliot-Lété e Vanoye (1994), que destacam que a análise fílmica deve atentar para as operações internas do filme, sua materialidade visual e sonora, já que é na organização dos elementos que se constroem sentidos e não apenas no que é narrado. Nesse sentido, *¡Que Viva México!* utiliza o espetáculo visual, paisagens desérticas, jogos de luz e sombra, rituais e iconografia popular, como elementos expressivos que atuam não apenas como cenário, mas como signos culturais que moldam a recepção e a interpretação do espectador.

A paisagem, por exemplo, adquire função dramática e simbólica: os desertos, as igrejas coloniais e as plantações de maguey não são meros fundos, mas signos de resistência, opressão ou devoção. Goliot-Lété e Vanoye (1994) mostram que o espaço fílmico não é neutro, mas participa do discurso ao carregar marcas históricas e culturais que a câmera potencializa. A paisagem torna-se, assim, um “personagem silencioso” que sustenta a narrativa ideológica de Eisenstein.

Com isso, considerando o uso de espetáculo visual e montagem, aliado ao projeto nacionalista, visa evocar no espectador um sentimento de admiração, reverência e orgulho nacional. O espectador é atraído por uma representação dramática e quase mítica do México, onde símbolos culturais, como a paisagem mexicana, danças tradicionais e ícones religiosos, se tornam potentes significantes da identidade coletiva. A montagem desses elementos cria uma resposta emocional, fortalecendo a mensagem ideológica e, até mesmo, política subjacente ao filme (De Fazio, 2018).

A narração, característica do documentário clássico, também trabalha para guiar a percepção do espectador. Ele fornece uma “tonalidade

grandiloqüentes” (a famosa “voz de Deus” descrita por Ramos, 2008, p. 23), ancorando a audiência em uma visão ideológica específica sobre a identidade nacional, sua história e seu futuro. O tom da narração eleva esses elementos culturais a algo transcendental, convidando o espectador a vê-los como parte de uma narrativa compartilhada, quase absoluta.

As técnicas cinematográficas de Eisenstein são essenciais para a criação do filme. O uso da montagem, justaposição de imagens para criar significados, é o elemento central. A obra audiovisual conta com a montagem de seis episódios que formam um ciclo, por iniciar com o “Prólogo”, que ocorre uma cerimônia fúnebre e a comparação entre pessoas e monumentos, que mostra a semelhança com seus antepassados.



Eisenstein (1979). ¡Que Viva México! Mosfilm.

Seguindo para “Sanduga”, o casamento e celebração, com suas tradições para a escolha de um pretendente e a canção das jovens Tahuanepéc; o terceiro episódio “Fiesta”, conta com a festa da Santa Virgem de Guadalupe, uma recordação anual da tomada do México pelos espanhóis, esta parte conta com um forte simbolismo da morte dos povos originários nas mãos dos católicos e colonizadores espanhóis.





Eisenstein (1979). ¡Que Viva México! Mosfilm.

O quarto episódio, intitulado “Maguey”, traz a fazenda de cactos e o abuso dos senhores de terra, finalizando com a tradicional punição de pisoteio, a qual leva o indivíduo preso ao chão a morte ao ser pisoteado por cavalos.



Eisenstein (1979). ¡Que Viva México! Mosfilm.

Seguimos para o penúltimo episódio, a “Soldadera”, esta parte é composta por fotografias, e não gravações, como podemos observar em Eisenstein’s (1955).

REC TC: 03:24:51:16 A quarta novela, SOLDADERA, a história de uma mulher que seguiu seu homem para o exército revolucionário, foi escrita, mas antes que pudesse ser gravada, o projeto foi parado. No entanto, Eisenstein considerou na edição final a possibilidade de completar o filme sem esta história.

Já a última novela, “Epílogo”, foi gravada no *Día de Muertos*, 2 de novembro. Esta parte fecha o ciclo de Eisenstein, ao trazer um fluxo de imagens sobre a morte e as atitudes mexicanas para com a morte.



Eisenstein (1979). ¡Que Viva México! Mosfilm.

Como podemos observar, essa narrativa constrói algo que parece maior que a vida, provocando não somente reflexão, mas também reforçando a ideia de que a identidade mexicana não pode ser entendida por uma narrativa singular, mas sim uma confluência de elementos que formam uma identidade dinâmica. Outra técnica notável é o uso da edição rítmica, que confere ao filme um dinamismo. As transições frequentes e dramáticas entre planos, às vezes desenhadas para aumentar a tensão ou o impacto emocional, lembram o trabalho de Eisenstein em

*O Encouraçado Potemkin*. Essa edição rítmica enfatiza as correntes emocionais e sociais do filme, empurrando o espectador para uma compreensão da identidade mexicana como algo que não é estático, mas sim algo em movimento e evolução constante.

Eisenstein não se limitou a refletir, mas também a construir uma visão específica do México, uma que está intimamente ligada ao passado revolucionário do país, mas também moldada pelo presente, visto através das experiências do próprio Eisenstein, ligado à sua vivência no país. Com isso, entendemos que, ideologicamente, *¡Que Viva México!* é profundamente político, promovendo uma visão do povo mexicano como heroico e revolucionário, mas também reflete as complexidades das relações sociais, raciais e de classe no México.

Entende-se, portanto, que a obra usa uma combinação de técnicas cinematográficas inovadoras, uma estrutura narrativa linear e fervor ideológico para gerar uma resposta tanto emocional quanto intelectual no espectador. O filme não é somente um documentário sobre o México, mas também um participante ativo na construção de um mito nacional, que busca unificar o país por meio do poder do cinema, ao mesmo tempo em que reflete a natureza complexa e em constante evolução da identidade nacional.

### ***El Laberinto de la Soledad***

Publicado originalmente em 1950 e revisitado pelo autor em 1968 no *post scriptum*, *El Laberinto de la Soledad* é um dos textos mais influentes do ensaísmo latino-americano do século XX. Octavio Paz, poeta e diplomata mexicano, propõe-se a decifrar os mitos e paradoxos que configuram a identidade mexicana, apresentando-a como experiência

histórica e existencial marcada pela solidão. A obra, escrita em tom lírico e filosófico, transcende a descrição sociológica para abordar a formação do “ser mexicano” como resultado de rupturas históricas, estas sendo conquista, colonização, independência e revolução, e de feridas simbólicas que se traduzem em máscaras, disfarces, silêncios e gestos ambivalentes.

A tese central é que a solidão, herdada dessas fraturas, tornou-se um traço constitutivo da cultura mexicana: um mecanismo de defesa que, paradoxalmente, isola ainda mais o sujeito que busca se proteger do outro. O autor analisa figuras emblemáticas, como o *pachuco*, jovem marginal de origem mexicana nos Estados Unidos, que expressa a tensão entre afirmação identitária e desejo de reconhecimento, encarnando a “ferida que se exhibe”. Essa condição paradoxal percorre o texto e evidencia que o mexicano, para manter a dignidade e a autonomia, se fecha. Mas, ao se fechar, acentua a distância e a melancolia.

A filiação intelectual de Paz aproxima o livro do ensaio humanista hispano-americano e do existencialismo europeu, combinando crítica cultural, memória autobiográfica e prosa poética. Essa escolha estilística afasta a obra do modelo positivista e a aproxima da literatura, evidenciando um compromisso com a dimensão simbólica e com a subjetividade histórica. Essa mescla de análise histórica, antropologia cultural e filosofia existencial contribuiu para que a obra se tornasse um marco no debate sobre mexicanidade, colonialidade e modernidade na América Latina, influenciando não apenas a crítica literária, mas também as artes plásticas, a dramaturgia e o pensamento político do México pós-revolucionário.

A prosa de Paz apresenta características marcantes: uso recorrente de metáforas orgânicas, como “máscara”, “ferida” e “sol secreto”; antíteses e paradoxos, como abertura versus fechamento, comunhão versus pecado, festa versus morte; além de cadência lírica, citações intertextuais de Novalis e Nietzsche, e uma construção aforística que transforma conceitos abstratos em imagens vívidas. O “herói” da narrativa não é um indivíduo, mas o mexicano coletivo, construído como anti-herói histórico, estoico e desconfiado, que carrega a herança indígena, católica e colonial, simbolizando tanto a resistência cultural quanto o desejo de reconciliação com a história.

No contexto da literatura mexicana, *El Laberinto de la Soledad* consolidou-se como um marco interpretativo, ao lado de obras de pensadores como Samuel Ramos Magaña e José Vasconcelos, e permanece atual por sua capacidade de transformar a introspecção nacional em reflexão universal sobre a condição humana. Contudo, o caráter reflexivo e fragmentário da obra apresenta desafios para adaptações cinematográficas ou teatrais, por não oferecer enredo linear nem personagens centrais; tais adaptações exigiriam a valorização de imagens rituais e simbólicas, como festas, máscaras e paisagens mexicanas, associadas a recursos de voz over e dramaturgia fragmentada.

A relevância duradoura do livro reside em sua capacidade de ilustrar a tensão entre tradição e modernidade, comunhão e isolamento, ao demonstrar que a identidade mexicana é ao mesmo tempo singular e paradigmática de processos históricos de exclusão e resistência. Ao fundir poesia e crítica cultural, Paz constrói um texto que revela não somente as contradições de um país, mas também os dilemas universais de sociedades pós-coloniais em busca de pertencimento e sentido histórico.

## **A relação atemporal e indireta da reconstrução cultural mexicana**

A reconstrução cultural do México é um processo dinâmico e multifacetado, que transcende o tempo e se articula indiretamente ao longo das diferentes representações culturais. Esse processo envolve, entre outras coisas, a construção de uma identidade nacional que, por vezes, dialoga com as tensões históricas de marginalização dos povos originários e as complexas relações de poder que permeiam a história do país. As obras *¡Que Viva México!* (1979) de Sergei Eisenstein e *El Laberinto de la Soledad* (1950) de Octavio Paz, embora aparentemente díspares em forma e meio, compartilham uma crítica convergente sobre as estruturas de poder, as lutas pela identidade e a valorização da cultura mexicana.

Eisenstein, cineasta soviético, e Paz, escritor e diplomata mexicano, desenvolvem suas obras em contextos históricos e culturais que parecem distintos. Contudo, suas produções apresentam uma visão crítica sobre a marginalização dos povos indígenas e a construção de uma nova identidade para o México, a qual integra elementos históricos, culturais e sociais complexos.

A interseção entre essas duas obras pode ser compreendida a partir de uma análise cultural materialista e dos estudos culturais contemporâneos, particularmente as contribuições de Raymond Williams (1992) e Stuart Hall (2016). Williams (1992), com seu conceito de materialismo cultural, destaca como a cultura é permeada pelas estruturas materiais e ideológicas da sociedade, refletindo as lutas sociais, as relações de poder e os processos históricos de exclusão e resistência. Essa perspectiva é evidente tanto no documentário quanto no livro, já que ambas as obras não apenas retratam a cultura mexicana, mas a colocam em diálogo com os desafios da modernidade, da colonização e da globalização.

Em *¡Que Viva México!*, a representação da cultura mexicana é construída por Eisenstein com a intenção de exaltar a unidade e a força do povo mexicano, mas também, sutilmente, reflete as contradições internas de uma sociedade marcada pela exploração e pela luta por liberdade. A obra é, portanto, uma reconstrução cultural que visa não apenas celebrar, mas também questionar as estruturas de poder que moldaram a identidade do México. Para isso, Eisenstein utiliza uma série de técnicas cinematográficas que buscam evocar uma resposta emocional do espectador, promovendo uma reflexão sobre o significado de ser mexicano, enquanto também insere a obra em um contexto global de discussão sobre nacionalismo e identidade.

Por outro lado, *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, por meio de sua análise filosófica, explora as feridas simbólicas que a cultura mexicana carrega, particularmente aquelas causadas pela colonização e pela opressão dos povos originários. Paz argumenta que a mexicanidade é marcada por uma profunda solidão existencial, um afastamento da verdade histórica e uma busca por uma identidade que não foi completamente formada nem consolidada. Através de suas reflexões sobre a cultura, as tradições e os mitos mexicanos, Paz propõe uma reconstrução da identidade nacional, embora reconheça que este processo é repleto de paradoxos e tensões internas. Assim como Eisenstein, Paz está preocupado com as questões de poder, identidade e o lugar do México no mundo, mas faz isso a partir de uma análise mais introspectiva e filosófica.

Esse diálogo entre cinema e literatura é evidenciado pelos estudos de Stuart Hall (2016), que aborda a questão da representação cultural como um processo que não é apenas mediado pela arte, mas também

pela política, pelo poder e pelas estruturas sociais. Hall argumenta que as representações culturais são construídas a partir de um conjunto complexo de narrativas históricas e sociais que buscam dar sentido à identidade de um povo. Assim, tanto a obra de Eisenstein quanto a de Paz podem ser vistas como tentativas de reescrever a história do México e sua identidade, em um processo contínuo de reinvenção e contestação das imagens dominantes impostas por forças externas.

A análise de ambas as obras também se apoia no método de bricolagem e decupagem para entender como os elementos culturais são manipulados e apresentados no audiovisual e na literatura. A bricolagem, que envolve a recombinação de significados e símbolos culturais de diferentes origens, e a decupagem, que se refere à construção e interpretação do filme por meio de seus planos e sequências, são ferramentas valiosas para uma análise mais profunda das representações culturais presentes nas obras. Ao adotar esses métodos, é possível estabelecer uma leitura crítica que revele como ambas as obras, apesar de suas diferenças formais, constroem uma narrativa convergente sobre a identidade mexicana, enfocando a luta do povo mexicano por um sentido de pertencimento e autonomia dentro de um mundo globalizado e desigual.

A utilização de uma perspectiva multidimensional também permite que a análise se insira no campo dos estudos culturais e da análise intermediática, buscando explorar as interações entre cinema, literatura e outros meios culturais. Isso nos leva a uma compreensão mais ampla de como essas representações culturais são processadas e apropriadas pelo público, e como elas contribuem para a construção de uma identidade coletiva que é, ao mesmo tempo, nacional e global, singular e universal.



## Conclusão

Ao explorar as interseções entre a estética revolucionária de Sergei Eisenstein e a introspecção filosófica de Octavio Paz, torna-se evidente que tanto o cinema quanto a literatura são formas artísticas capazes de ir além dos limites da narrativa tradicional para manifestar-se na formação histórica, cultural e identitária de um povo. Em *¡Que Viva México!* e *El Laberinto de la Soledad*, observa-se que essas manifestações artísticas não apenas representam o México, mas o (re)constroem simbolicamente, propondo ao espectador e ao leitor um aprofundamento da identidade mexicana pouco conhecida.

A leitura crítica de ambas as obras exige que se vá além das formas, das imagens e das palavras. É necessário, como propõe Penafria (1999), evitar o óbvio. O artista, seja cineasta ou escritor, deve revelar camadas profundas da realidade, ampliando o olhar do público para além da superfície. Eisenstein, com sua montagem dialética, e Paz, com sua linguagem poética e densa, não apenas narram, mas convocam o público à ação simbólica, à reflexão e ao autoconhecimento. Tal operação está no cerne daquilo que Freire (2022) ao citar Jörn Rüsen (2007) entende como formação histórica: um processo de apropriação das experiências temporais que orienta o sujeito, interna e externamente, fomentando identidade, consciência crítica e ação.

Esse processo de significação está longe de ser neutro ou passivo. Ao contrário, a recepção estética de obras como *¡Que Viva México!* e *El Laberinto de la Soledad* exige que o público atue como cocriador dos sentidos. Santos (2022, p. 97) argumenta que a experiência estética é individual, irrepetível e influenciada pelo repertório do leitor ou espectador. O filme de Eisenstein não entrega um conteúdo fechado;

ele sugere, fragmenta, propõe associações. Da mesma forma, a obra de Paz não é um tratado, mas uma viagem existencial em busca de uma identidade fragmentada. Em ambas, o sentido não está dado, mas é constantemente reconstruído na interação estética.

A teoria literária e cinematográfica contemporânea, conforme exemplificado por Iser (1996) e retomado por Santos (2022), destaca esse papel ativo do público no processo de significação. Trata-se de uma experiência de leitura e recepção que vai além do conteúdo e atinge o sujeito em seu núcleo simbólico. Por isso, o audiovisual e a literatura, ainda que distintos em linguagem e forma, compartilham a potência de instaurar efeitos estéticos transformadores, não como substituição mútua, mas como esferas complementares e legítimas da arte (Santos, 2022, p. 95).

Nesse sentido, é possível entender as adaptações interartísticas, como seria o caso de transpor *El Laberinto de la Soledad* ao cinema, não como simples transposição de conteúdos, mas como reinvenção dialógica. Como destaca Stam (2008), adaptações são parte de um processo intertextual contínuo, que não busca fidelidade ao texto original, mas sim dialogismo. Elas se inserem em um fluxo de recriação permanente, onde textos geram novos textos, vozes se entrelaçam e sentidos são ressignificados. O próprio *¡Que Viva México!* pode ser lido como uma adaptação livre da paisagem cultural mexicana, construída não por um nativo, mas por um estrangeiro fascinado, e comprometido, com a densidade simbólica do país.

Nesse processo de construção e reconstrução cultural, a teoria do materialismo cultural de Raymond Williams (2011) oferece uma chave valiosa. Para Williams, a cultura é um elemento ordinário e material,

inserido nas práticas sociais e econômicas de uma época. Não se trata apenas de “representar” uma cultura, mas de vivenciá-la, assimilá-la, interpretá-la criticamente. O cinema de Eisenstein e a escrita de Paz, nesse contexto, operam como dispositivos de análise cultural: ambos observam padrões comportamentais e estruturas simbólicas do México a partir de suas materialidades visuais, poéticas, rituais.

Portanto, ao considerar que toda prática artística é, também, uma prática de poder e identidade, reafirma-se a ideia de que o cinema e a literatura podem ser compreendidos como instrumentos centrais da formação histórica (Freire, 2022). Mais do que registros passivos do passado ou espelhos da realidade, essas manifestações atuam como mediações simbólicas entre o sujeito e o mundo. Elas não apenas documentam, mas intervêm; não apenas retratam, mas transformam.

A força de *¡Que Viva México!* reside não na precisão documental, mas na evocação sensível de uma coletividade. Da mesma forma, *El Laberinto de la Soledad* não oferece respostas sobre o ser mexicano, mas propõe perguntas que continuam ecoando. Ambas as obras, ainda que distantes no meio e na forma, operam uma reconstrução cultural que transcende o nacional, entrando no território do universal. Como afirma Freire (2022) citando Rüsen (2007, p. 104), o conhecimento histórico não está apenas em livros ou imagens, mas na maneira como esses saberes se integram à vida prática, reformulando constantemente nossa compreensão do tempo e de nós mesmos.

Por fim, entende-se que a identidade cultural não é um ponto de chegada fixo, mas um processo permanente de produção de sentidos. Eisenstein e Paz, cada um a seu modo, ativam esse processo, convidando-nos a enxergar o México, e talvez a nós mesmos, com um novo olhar.

Em um mundo marcado por deslocamentos simbólicos e por disputas narrativas, essa proposta continua profundamente atual. Afinal, como nos lembram Mombelli e Tomaim (2014, p. 6), a arte não deve mostrar o óbvio, mas provocar nosso olhar, fazer-nos ascender a outros pontos de vista e repensar, a partir deles, a nossa própria história.

## Referências

- Bulgakowa, O. (2012). The Russian Cinematic Culture. *Russian Culture*, 13-37. [https://oasis.library.unlv.edu/russian\\_culture/22/](https://oasis.library.unlv.edu/russian_culture/22/)
- Corner, J. (2008). ‘Documentary Studies’: Dimensions of Transition and Continuity. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. UOP/McGraw Hill.
- Cruchinho, F. (2019). O velho cinema novo. <https://static1.squarespace.com/static/5dbb010f9c99f94ce79d45f2/t/61812ca428ce603e37dbf7a0/1635855526768/O+VELHO+CINEMA+NOVO.pdf>
- De Fazio, A. H. P. (2018). Influência hollywoodiana e o olhar estrangeiro na consolidação da indústria cinematográfica mexicana: um cinema (trans)nacional? *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 23, 146-173. <https://anphlac.emnuvens.com.br/anphlac/article/view/2878>
- Eisenstein's Mexican Film: Episodes for Study (Part One). 1930-32 (shot), 1955 (compiled). Directed by Sergei Eisenstein.* (2019). The Museum of Modern Art; MoMA.
- Eisenstein, S. (1979). *¡Que Viva México!* Mosfilm.
- Fiorese, F. (2013). Muitos cinemas. In G. J. C. Moagrabí, & M. D. da R. Reis (Orgs.), *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*.

- Fonseca, J. B. & Paiva, V. M. B. (2017). Eisenstein, o cineasta da Revolução. *História e Cultura*, 6(1), 144-160. <http://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/2046>
- Freire, J. J. (2022). Reconstrução e Formação Históricas: Diálogos com a Teoria da História. *Anais XXVI Encontro Estadual de História, 1*. [https://www.encontro2022.sp.anpuh.org/resources/anais/17/anpuh-sp-eeh2022/1660651910\\_ARQUIVO\\_dd8bd0356d05acaa9bfb1393ceedbf97.pdf](https://www.encontro2022.sp.anpuh.org/resources/anais/17/anpuh-sp-eeh2022/1660651910_ARQUIVO_dd8bd0356d05acaa9bfb1393ceedbf97.pdf)
- Gonzalez, A. L., & Lockmann, K. (2024). A metodologia da bricolagem: uma possibilidade em pesquisas pós-críticas em educação. *Debates Em Educação*, 16(38), e16909. <https://doi.org/10.28998/2175-6600.2024v16n38pe16909>
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Apicuri.
- Lisbôa Filho, F. F & Nunes, L. S. (2023). Análise cultural-midiática e análise textual: a construção de um caminho metodológico para investigações audiovisuais. *E-compós*, 26. <http://dx.doi.org/10.30962/ec.2820>
- Mombelli, N. F. & Tomaim, C. S. (2014). Análise filmica de documentários: apontamentos metodológicos *Lumina*, 8. <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2014.v8.21098>
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/71238>

- Paiva, C. (2011). Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. *Tessituras & Criação: Processos de criação em arte, comunicação e ciência*, 2, 40-51. <https://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8017>
- Paz, O. (2003). *El Laberinto de la Soledad*. Catedra.
- Pessoa Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. Senac.
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos.
- Santos, L. B. (2022). Experiência Estética em Narrativas Literárias e Audiovisuais. *Linguagen - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, 16(1), 92-111. <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/10319>
- Schwartz, J. (2022). *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Stam, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora UFMG.
- Vanoye, F & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papirus.
- Williams, R. (1992). *Cultura*. Paz e Terra.

## **PARTE 3 - CRÍTICAS**

## **CINEMA E DEMOCRACIA: UMA ANÁLISE DE A ONDA E A SEITA**

*Marcelo Bolshaw Gomes<sup>1</sup>*  
*Mirella Lopes de Aquino<sup>2</sup>*

O cinema ficcional permite ao público visualizar mundos, conhecer regimes, explorar filosofias e adentrar num universo de conhecimento que perpassa por campos como a sociologia, economia, ecologia, dentro outros, ligando, por meio da imagem, som e linguagem, o que há de mais profundo e humano dentro de nós. De acordo com o filósofo Pierre Bourdieu (1979), a experiência de pessoas no cinema ajuda a desenvolver o que se pode chamar de “competência para ver”, que é a capacidade e predisposição para analisar, compreender uma história contada através da linguagem cinematográfica. Porém, essa predisposição também depende de outros fatores culturais, do contexto no qual as pessoas estão imersas,

- 
1. Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
  2. Mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte



por exemplo, com a experiência escolar, afinidade com a cultura e a mídia, o que lhes permite lidar com produtos culturais, como o cinema.

Dessa forma, considerando o atual contexto de avanço da extrema direita no mundo e sua tendência antidemocrática, faz-se necessário refletir sobre A Onda. Eventos recentes como a tentativa de golpe do 8 de janeiro de 2023 no Brasil e a invasão ao Capitólio em janeiro de 2021, nos Estados Unidos, demonstram como as democracias não estão consolidadas, até mesmo em países onde elas pareciam funcionar em plenitude. Apesar de nesses dois casos a democracia ter prevalecido, as tentativas de golpe deixam rastros, como no caso de uma sociedade dividida e fragmentada.

Como parte do processo de apreensão de sentido no mundo, o cinema, assim como quaisquer formas de arte, seja ela a literatura, a música, a pintura ou outras manifestações artísticas, pode ser o nosso meio para descrever realidades ou interpretá-las na construção de um significado mais amplo que reflita sobre as práticas, política e economia de determinada sociedade. Nesse contexto, o cinema pode ser a arte do real, ao projetar sobre a tela as questões de um tempo, de gerações, os acontecimentos em seu desenrolar.

## **Metodologia**

Antes de adentrarmos na análise fílmica é importante lembramos como se dá esse processo, que não tem uma fórmula pronta, sendo uma construção do analista. Porém, Penafria (2009) aponta que é comum associar a análise fílmica à crítica cinematográfica, sendo estas coisas diferentes:

na crítica de cinema, não nos apercebemos da atividade de análise na sua primeira etapa de decomposição de um filme; e

se a primeira etapa não se nos afigura como existente, temos como consequência que a segunda etapa, a de reconstrução do filme tendo em conta os elementos decompostos, não está, de igual modo, presente. Não quer isto dizer que a crítica não faça interpretação, apenas afirmamos que a mesma não é feita, na grande maior parte dos casos, a partir da decomposição dos (ou de apenas alguns) elementos de um determinado filme. (p. 1)

Assim, o ponto de partida é a decomposição do filme, ou seja, a descrição, que consiste em desmembrar e analisar partes do filme para, em seguida, reagrupá-lo em uma unidade de sentido novamente.

Numa comparação entre a análise fílmica e a crítica cinematográfica, esta última tem menos preocupação com avaliação, com a atribuição de juízo de valor ao filme. Já a análise fílmica evita generalizações que possam ser atribuídas a diferentes filmes. Dessa forma, a proposta é fazer uma análise lógica e sem adjetivações que busca individualizar a obra. Para ser sistemática, Penafria (2009) define dois tipos de análise: interna e externa.

Enquanto a análise interna se centra no filme e suas singularidades, a análise externa considera o filme como “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (Penafria, 2009, p. 7).

Para Mônica Kornis (2008), história e cinema possuem uma relação antiga, na qual este passou a ser considerado um documento capaz de retratar a realidade com fidelidade, assim:

O registro visual, advindo da fotografia na primeira metade do século XIX e posteriormente do cinema, trouxe a possibilidade de transformar o momento fotografado e/ou filmado em documento

histórico, criando para as gerações futuras a ilusão de, diante dessas imagens, estarem frente a um registro fiel de uma dada realidade. (p. 11)

Dessa maneira, o registro cinematográfico se configura não apenas enquanto entretenimento, mas meio através do qual se faz possível se refletir sobre as demandas históricas de uma época, devido ao caráter pedagógico das imagens. O historiador Marc Ferro (1992) defende o uso do filme como fonte de pesquisa sobre o passado, como documento de uma época. Mas, outros autores defendem o cinema de maneira mais ampla e não submetida a uma função histórica, como afirma Jean-Claude Bernardet (1988), que também tinha uma preocupação estética com os filmes:

[O] filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados [...] o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é contada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. (p. 63)

O pesquisador contribui para o debate de filmes históricos pela dedicação à sua análise e pelo conhecimento aprofundado de cinema. Com isso, suas análises tornaram-se referências no Brasil. Essas são apenas algumas possibilidades de análises que, como explica Sontag (1961), não podem ser utilizadas como fórmulas a serem aplicadas inadvertidamente a toda análise fílmica. A filósofa não era contra a interpretação dos filmes, mas contra a aplicação da mesma fórmula a obras distintas.

## A Análise

A Onda (*Die Welle*, no original alemão) é um filme ficcional alemão de 2008 dirigido por Dennis Gansel que conta uma história real: o experimento social da Terceira Onda, realizado pelo professor de história Ron Jones, nos anos 1970, em Palo Alto, Estados Unidos. No filme, o professor colegial Rainer Wenger (Jürgen Vogel) é indicado para ministrar um curso sobre autarquia (e não de anarquismo, como estava acostumado). Para demonstrar a seus alunos (que não acreditavam na possibilidade da Alemanha moderna voltar a ser nazista), Rainer propõe um experimento para mostrar o quão fácil é manipular as massas.

O professor, então, exige ser tratado por “Herr Wenger”, muda as carteiras de lugar colocando todos de frente para ele e posicionando os alunos segundo suas notas, de modo que cada dupla seja formado por um estudante com notas ruins e outro com notas boas. A ideia é que uns aprendam com os outros. Além disso, todo aluno que quiser fazer alguma colocação deverá levantar a mão e se expressar de forma militar. Para empoderar coletivamente os alunos, Rainer faz uma marcha sem sair do lugar fazendo com que se sintam parte de uma única entidade, incomodando a turma de anarquismo, que está na sala abaixo da deles. Continuando o experimento, Rainer então sugere que todos os alunos do grupo devem vestir uma camisa branca e calças jeans, para que não haja mais distinções entre os alunos. Mona (Amelie Kiefer), uma aluna relutante a fazer parte da proposta, diz que usar uniformes vai acabar com a individualidade de cada um (e mais tarde troca de turma e passa a integrar a classe de anarquismo). Outra aluna, Karo (Jennifer Ulrich) vai à aula do dia seguinte e descobre ser a única a não aderir ao uniforme. Após uma rápida eleição, o nome “A Onda” (*Die Welle*)

é escolhido. Além do nome, o grupo cria uma forma de saudação, que consiste em imitar o movimento de uma onda com o braço direito em frente ao peito. Criam também um símbolo, que é pichado por toda a cidade, inclusive na fachada do prédio da prefeitura. Além disso, o grupo promove festas onde só membros do grupo podem entrar e alguns começam a hostilizar os não-iniciados.

A união do grupo altera o comportamento de vários integrantes. Bomber (Maximilian Vollmar) é um bad boy valentão que passa de assediador a protetor de seu colega Tim (Frederick Lau), que é um dos mais envolvidos, pois pela primeira vez ele se sente aceito em um grupo. Tim queima todas as suas roupas de marca e mais tarde aparece na casa de Rainer, oferecendo-se para ser seu segurança. Apesar do professor recusar, o rapaz dorme no quintal de sua casa. Sua esposa, Anke (Christiane Paul), também uma professora da escola, acredita que a situação já foi longe demais e pede para Rainer encerre o experimento. Ele, no entanto, a acusa de estar com inveja por ele estar fazendo mais sucesso com os alunos do que ela. Ofendida, ela o abandona.

Em virtude de uma briga generalizada durante o jogo de polo aquático, Marco (Max Riemelt), briga com a namorada Karo e a acusa de ter causado a briga que levou ao cancelamento da partida. Durante o desentendimento, Marco bate em Karo e a faz sangrar. Percebendo o que fez, ele vai até a casa de Rainer, onde pede que ele acabe com o movimento. Rainer então convoca uma assembleia com todos os membros no auditório da escola. No encontro, Rainer fecha as portas e discursa para os alunos, exaltando a atuação da seita e enaltecendo suas chances mudar a Alemanha. Marco protesta e Rainer o acusa de trair a confiança do grupo, pedindo que o tragam para o palco para ser

punido. Rainer então faz os alunos perceberem o quão longe foram e como estavam sendo manipulados.

Inesperadamente, no entanto, Rainer decreta o fim do experimento, afirmando que provou seu argumento principal: de que a Alemanha pode voltar a se tornar um regime autoritário, mas Tim saca um revólver, se recusa a aceitar que a seita acabe com medo de voltar a ser sozinho e atira em sua própria boca. O filme termina com Rainer sendo levado preso pela polícia, enquanto os alunos, seus pais e os professores (incluindo sua esposa) o observam.

O filme retrata fielmente o processo de formação de uma Seita. Uma história real, não apenas em relação ao experimento escolar de Palo Alto, mas também de vários outros grupos que se radicalizam em torno da construção de uma identidade coletiva, nos fazendo pensar sobre como abrimos mão da individualidade em troca da aceitação.

A Seita é ‘uma manada que se destaca do rebanho’, incluindo a maioria e excluindo alguns como “bodes expiatórios”, despersonalizando os indivíduos em nome de uma identidade coletiva e de um líder carismático. Há seitas religiosas, políticas e com temas culturais específicos. Uma igreja dissidente, uma tendência de partido político, uma parte da torcida esportiva pode degenerar para o fanatismo identitário e se tornar uma seita.

As duas principais características das seitas são: a liderança carismática-autoritária e as crenças exclusivistas (as seitas frequentemente afirmam uma verdade singular que as diferencia do resto da sociedade). Há crenças explícitas e implícitas. Uma seita budista declara a crença nas quatro nobres verdades e na senda óctupla, mas suas crenças não declaradas (a impermanência, o “grande vazio”, a não existência do

eu) é que vão diferenciar sua identidade. Da mesma forma, poucos adeptos da Biodanza leem Rolando Toro, mas todos acreditam que a prática é capaz de “dissolver suas coraças”. A Bíblia e o Capital de Marx são livros muito pouco lidos, mas muitos acreditam em vencer na vida pagando díizimo ou que a revolução é uma fatalidade histórica. “Vestir a camisa” da Seita é abraçar suas crenças não declaradas e até inconscientes. As crenças explícitas são apenas para propaganda externa.

Outras duas características secundárias importantes são o isolamento físico e psicológico dos membros (da família e dos amigos que não participam da Seita) e o controle rígido sobre comportamento, pensamento e até emoções, popularmente chamado de “lavagem cerebral”.

Deste último ponto, é possível também destacar alguns elementos simbólicos importantes: os rituais (iniciações e celebrações) e as várias práticas distintivas: o acolhimento afetivo como tática de recrutamento; a culpa e a cobrança de gratidão como forma de manipulação permanente; e a visão dicotômica do mundo dividido entre “nós” e “eles” (Zago, 2022)<sup>3</sup>.

No entanto, a característica mais visível é a exploração econômica dos membros. Em muitos casos, há demandas por tempo, dinheiro ou trabalho excessivo em benefício do grupo e do líder, às vezes sob a justificativa de um propósito maior. Na linguagem cotidiana, “seita” muitas vezes carrega um tom pejorativo, associado a grupos manipuladores que exploram seguidores emocionalmente, financeiramente ou até fisicamente. A exploração, muitas vezes voluntária dos adeptos, leva a todo tipo de abuso moral, sexual e a um regime de trabalho próximo ao da servidão.

---

3. Para aprofundar no estudo dos abusos psicológicos em seitas e seu tratamento, v.: Zago (2022).

Essas características (vistas no seu conjunto) variam em intensidade e nem todas estão presentes em todos os grupos chamados de seitas.

Pela lógica tribalização/detribalização/retribalização de McLuhan (1972), o ‘bando’ é pré-histórico; o grupo de indivíduos regrados e disciplinados corresponde ao aspecto convencional da modernidade; e a Bolha é a tribo virtual. Ser um indivíduo é uma conquista da modernidade e a Seita é um passo atrás, um retorno ao bando.

O filme *A Onda* tem pelo menos duas contribuições importantes para uma teoria da Seita: 1) minimiza o sistema de crenças explícito, a ideologia, como fator de radicalização do processo de formação da identidade coletiva da Seita; e 2) também minimiza a importância à exploração econômica da servidão voluntária dos membros aos líderes e à organização.

Assim, o filme não considera relevante justamente as duas características mais visíveis ao senso comum. Ao invés de enfatizar a exploração, há referências ao empoderamento pessoal resultante do trabalho coletivo, em que o resultado conjunto é superior à soma das capacidades individuais graças ao papel do líder, gerente do capital grupal. Já em relação às crenças inconscientes, destaca-se o papel do “bode expiatório”, do inimigo externo ou do traidor. Aqui, ao contrário da situação anterior, o resultado é menor que a soma das partes, pois são inibidos e represados emoções, instintos e sentimentos. Assim, mais do que lucro ou ideias, o importante é que haja um objeto de ódio para ser detestado e um objeto de culto para ser amado.

Nessa perspectiva, os grupos operam em dois regimes distintos: o diurno ou do grupo de trabalho (e de cooperação consciente) e o regime noturno da emergência dos “pressupostos básicos” do inconsciente



arcaico estabelecendo sentimentos comuns aos indivíduos do grupo. “Pressupostos Básicos” (Bion, 1975) são padrões de comportamento coletivo - situações emocionais arcaicas - que tendem a evitar a frustração inerente à aprendizagem por experiência, quando esta implica em dor, esforço ou sofrimento.

Bion identifica três tipos: dependência; acasalamento; e ataque e defesa diante do inimigo. No pressuposto de dependência, o sentimento de proteção e de adoração em relação aos líderes ou às divindades é representado pela relação autocrática do professor com os alunos em sala de aula. O pressuposto do acasalamento aparece nas festas e no sentimento de esperança no futuro da comunidade. E, no pressuposto de ataque e fuga diante do inimigo, os sentimentos de medo e de raiva, são utilizados para constituição de objetos de ódios e para formar uma unidade coesa no grupo.

Entre os objetos de ódio, a configuração grupal arcaica mais importante é comumente chamada de ‘bode expiatório’. É a “lata de lixo” emocional do grupo, em vários níveis de intensidade. O mais leve é o ‘ajuste de conduta’ quando todos do grupo debocham de um elemento em relação a algo em particular. Porém, quando o indivíduo não se enquadra no comportamento do grupo começa um segundo nível de ódio, em que, ao invés de forçar a inclusão da diferença pela adequação, deseja excluí-la. É a ‘produção do transgressor’. O complexo de bode expiatório chega ao seu ápice, o terceiro estágio, quando o grupo decide culpar o transgressor de todas as adversidades pelas quais os outros elementos do grupo passam e, então, o sacrificam para se purificarem de seus erros. E isso acontece muito mais comum do que se imagina.

Outra contribuição preciosa do filme é que a formação da ‘Onda’ oscila entre a Equipe (os aspectos positivos) e a Gangue, quando a Seita comete crimes, como acontece nas cenas da torcida organizada no jogo de polo aquático - e, em uma oitava maior, durante toda narrativa. A Equipe (Goffman, 2021)<sup>4</sup> está ligada a alguma forma de performance coletiva (jogo, arte, trabalho), seus integrantes desenvolvam certas habilidades psicológicas e competências subjetivas (além da excelência das qualidades técnicas e artísticas), tais como: afinidade emocional, capacidade de sincronia intuitiva, criatividade coletiva, improviso em conjunto, tolerância com erros secundários e gentileza nas correções necessárias. Essas mesmas habilidades também são necessárias para a produção colaborativa em rede que envolvem vários tipos de artistas e técnicos.

A diferença entre o ‘grupo’ e a ‘equipe’ é que a última ultrapassa a soma das habilidades de seus integrantes através da inteligência coletiva, da capacidade de interagir criativamente em conjunto. Tanto a Gangue quanto a Equipe partilham da cumplicidade emocional das Seitas. A lealdade emocional acima das regras, apesar de antidemocrática e antirrepublicana, é o cimento da sociabilidade. A diferença da Equipe em relação à Seita e à Gangue é o papel da família, das amizades e da comunidade. Na equipe, a lealdade não implica no abandono das relações familiares e de amizade.

A comunidade é uma estrutura formada a partir da cooperação entre famílias. Não se deve confundi-la com a horda ou com rebanho.

---

4. Outro conceito correlato é o de ‘Instituição Total’, organização fechada de confinamento de um grande número de pessoas em que todos os aspectos da vida social (aprendizado, trabalho, residência) ocorrem no mesmo local. Há seitas que nascem de propostas de instituições totais em que a sustentação econômica, a representação política e a vida cultural coincidem na mesma organização.

Ao contrário, a família tem interesses próprios e entra em oposição com a estrutura centralizadora e desigual da seita. A comunidade provavelmente surgiu da institucionalização sedentária da defesa dos interesses das crianças, mulheres e dos idosos em relação aos objetivos nômades do rebanho. Então, desde o começo da sociabilização existiu um conflito estrutural entre a família e os grupos formados por participação voluntária.

Descrevemos o filme *A Onda*, apontamos as principais características das seitas (o líder carismático, a doutrina, as crenças inconscientes, o isolamento, o mundo dicotômico e a exploração econômica). Ao contrário do senso comum, que vê a seita como um conjunto de alienados explorados, detalhamos o processo de formação real, oscilando entre o empoderamento de união e a administração dos objetos de ódio; entre a excelência cooperativa das equipes e o uso criminoso da violência das gangues.

Também ressaltamos a oposição estrutural entre a Família/Comunidade e a Seita, pois mesmo que a última absorva a primeira, os interesses sedentários se oporiam à mobilidade dos objetivos táticos do grupo. Todos temos um sentimento de incompletude, um desejo de união a algo maior que a soma dos esforços isolados, uma compulsão gregária pela Utopia. Fazer parte de alguma coisa significativa, que faça a diferença, empodera e dá segurança. Mas também exige cuidado e controle, pede que sejamos menos do que somos - o que cria um inconsciente grupal cheio de resistências fraternas, inimigos externos e traidores.

O diretor do filme, Dennis Gansel, também dirigiu “Napola” e “Das Phantom”, ambos têm como plano de fundo a história o regime

nazista e suas influências no destino dos personagens. Não à toa, essa temática parece ser uma preocupação do diretor. Afinal, desde o fim do Terceiro Reich, uma das perguntas que se repetem é se a humanidade poderia repetir um regime político tão destrutivo e como isso se daria.

Diante do atual estado das coisas, no qual líderes autoritários e regimes totalitários voltam à cena pública, há a necessidade de entender melhor como esses fenômenos se desenvolvem no bojo do capitalismo marcado por uma sociedade de classes cada vez mais precarizadas e mercantilização das relações sociais, exacerbando o individualismo e a crise de pertencimento. Konder (2009) analisa a situação da seguinte forma:

uma tendência que surge na fase imperialista do capitalismo, que procura se fortalecer nas condições de implantação do capitalismo monopolista de Estado, exprimindo-se através de uma política favorável à crescente concentração do capital; é um movimento político de conteúdo social conservador, que se disfarça sob uma máscara “modernizadora”, guiado pela ideologia de um pragmatismo radical, servindo-se de mitos irracionaisistas e conciliando-os com procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório. O fascismo é um movimento chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antisocialista, antioperário. Seu crescimento num país pressupõe condições históricas especiais, pressupõe uma preparação reacionária que tenha sido capaz de minar as bases das forças potencialmente antifascistas (enfraquecendo-lhes a influência junto às massas); e pressupõe também as condições da chamada sociedade de massas de consumo dirigido, bem como a existência nele de um certo nível de fusão do capital bancário com o capital industrial, isto é, a existência do capital financeiro. (Konder, 2009, p. 53)

No experimento social, demonstrado no filme, com apenas uma semana de duração é possível observar uma completa transformação

dos alunos, que aderem em sua maioria acriticamente ao movimento de “A Onda”, o que revela como a sociedade está susceptível não só ao totalitarismo, como à perda de controle sobre o regime, que resvala numa sequência trágica.

Kant (2005) é um dos filósofos que defende que cabe ao homem escolher entre sair da minoridade e buscar o esclarecimento ou manter-se na dependência:

Esclarecimento é a saída do homem da menoridade pela qual é o próprio culpado. Menoridade é a incapacidade de servir-se do próprio entendimento sem direção alheia. O homem é o próprio culpado por esta incapacidade, quando sua causa reside na falta, não de entendimento, mas de resolução e coragem de fazer uso dele sem a direção de outra pessoa. Sapere aude! Ousa fazer uso de teu próprio entendimento! Eis o lema do Esclarecimento. (p. 08)

Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1859-1973) enxergam nos meios de comunicação de massas, surgidos com a modernidade, uma estratégia de controle social que deturpava as ideias iluministas do século XVIII. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (Adorno; Horkheimer, 1995, p.100).

## **Conclusão**

Dessa forma, ao mesmo tempo que nos oferece uma leitura do mundo, o filme permite uma leitura de nós mesmos. “A Onda”, baseado em fatos reais, juntamente com a discussão bibliográfica trazida aqui pelos diversos autores citados, demonstra a intrincada combinação de

variantes que implica na formação de regimes fascistas e apoio dos indivíduos ou grupos, sejam eles dotados de uma pré-disposição autoritária ou moldados para desenvolvê-la.

Elementos estéticos ajudam a fascinar as pessoas, por isso, a simbologia em torno da ideologia faz parte do processo de aceitação, na despersonalização do indivíduo. Guiado pelas ideias iluministas de busca pelo esclarecimento ou fascinado por fazer parte de um movimento de massas, é importante não perder de vista que nenhum regime totalitário deve ser passível de credibilidade diante da ameaça que ele representa às democracias.

## Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1995a). *A dialética do esclarecimento*. Jorge Zahar Editor.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1995b). *Educação e emancipação* (Trad. W. L. Maar). Paz e Terra.
- Bernardet, J.-C., & Ramos, A. F. (1988). *Cinema e história do Brasil*. Contexto.
- Bion, W. R. (1975). *Experiências com grupos*. Imago; EDUSP.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história* (Trad. F. Nascimento). Paz e Terra.

- Gansel, D. (Diretor). (2008). *A Onda* [Die Welle]. [Filme em DVD, 106 min]. Constantin Films
- Goffman, E. (2001). *Manicômios, prisões e conventos* (Trad. D. M. Leite, 7ª ed.). Perspectiva.
- Kant, I. (2005). *Textos seletos* (3ª ed., Trad. F. S. Fernandes). Vozes.
- Kornis, M. A. (2008). *Cinema, televisão e história*. Jorge Zahar.
- McLuhan, M. (1972). *A galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. Companhia Editora Nacional; EDUSP.
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. [Trabalho apresentado]. Anais do VI Congresso SOPCOM (Lisboa, 2009). SOPCOM.
- Sontag, S. (1961). *Against interpretation*. Dell Publishing.
- Zago, R. S. D. (2022, setembro 1). A psicologia das seitas. Rayhanne Zago. <https://rayhannezago.com/a-psicologia-das-seitas>

# **DESNUDANDO CORPOS DISSIDENTES: A INSURGÊNCIA EM *CORPO ELÉTRICO* (2017) SOB A ÓTICA DA EXTREMIDADE E DA TEORIA *QUEER***

*Felipe Ferreira Neves<sup>1</sup>*  
*Luiz Fernando Wlian<sup>2</sup>*  
*Giovanne Faccio<sup>3</sup>*

À revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas. Aqui, onde a noite infinita já não nos assusta, porque nossos olhares comungam com o escuro e com a indefinição das formas. Aqui, onde apenas morremos quando precisamos recriar nossos corpos e vidas. (Mombaça, 2021, p. 14)

- 
1. Pós-doutorando em Tecnologia da Inteligência e Design Digital na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
[felipe.neves170@gmail.com](mailto:felipe.neves170@gmail.com)
  2. Doutor em Comunicação pela UNESP.  
[luizwlian@gmail.com](mailto:luizwlian@gmail.com)
  3. Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto.  
Bolsista CAPES.  
[giovannefaccio@gmail.com](mailto:giovannefaccio@gmail.com)



Este texto situa-se a partir do encontro. É uma tentativa, na eXtremidade, de engendrar um pensamento múltiplo, rizomático e disforme, que almeja não representar o objeto — ou os objetos — aqui apresentados, mas, sim, criar redes, abrir brechas e suspender o tempo linear para que as forças que permeiam e circunscrevem este objeto ressoem. Escrito a seis mãos, este texto apresenta, também, fendas que configuram um fazer próprio das experiências que se tecem a partir da coletividade, na qual contradições, justaposições e caminhos aparentemente desconexos formulam um caminho de análise que se recusa ao cerceamento teórico e metodológico de herança positivista que assola as produções acadêmicas, dando pouco espaço para que a vida, em sua inconformidade, apresente-se.

Frente ao exposto, este artigo tem como objeto de estudo o filme *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano. O objetivo é analisar de que maneira a obra representa corpos dissidentes e modos de existência *queer/cuir* à luz da noção de eXtremidade (Mello, 2008, 2017) e das epistemologias do corpo (Butler, 2003, 2009; Foucault, 2014). A metodologia consiste em uma análise filmica qualitativa de caráter interpretativo, fundamentada em referenciais teóricos que articulam estética, política e corporalidade. O filme foi examinado a partir de cenas-chave que evidenciam processos de dissidência de gênero e sexualidade.

## **Primeiros Contornos**

Destaca-se na produção recente do cinema brasileiro a presença de narrativas que tensionam normas de gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que revelam experiências corporais e afetivas de sujeitos historicamente marginalizados. Filmes como *Antes o Tempo*

*Não Acabava* (2016), de Fábio Baldo e Sérgio Andrade; *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano; *Tinta Bruta* (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher; e *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto, configuram um conjunto de obras que ampliam os contornos do debate em torno das representações LGBTQIAPN+ no audiovisual brasileiro.

Nesse contexto, é importante distinguir o chamado *cinema gay* do que se convencionou nomear *cinema queer*. Conforme aponta o pesquisador e preservador audiovisual brasileiro Mateus Nagime (2016), o primeiro caracteriza-se por trazer personagens e temáticas homossexuais, mas nem sempre questiona a lógica heteronormativa. Já o *cinema queer*, independentemente da presença explícita de personagens homossexuais, busca problematizar gênero e sexualidade, rompendo com padrões normativos e desestabilizando convenções culturais.

Essa distinção ressoa na tradição do New Queer Cinema, expressão cunhada por B. Ruby Rich, em 1992, na revista *Sight & Sound* 1992, para definir e descrever um movimento na produção cinematográfica independente com temática *queer* no início da década de 1990. Partindo dessa premissa, o filme brasileiro *Corpo Elétrico* (2017), dirigido por Marcelo Caetano, constitui um material riquíssimo no que concerne a representação de corpos dissidentes e suas formas de sociabilidade ao se inscrever nesta segunda perspectiva. A obra ilumina as condições de presença e ausência desses corpos no discurso cinematográfico, revelando as disputas no campo político que os envolvem.

Para a investigação desta obra, analisamos o filme a partir do diálogo com a noção de ‘eXtremidade’, desenvolvida pela pesquisadora e docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Christine Mello (2017), que oferece vetores de leitura para compreender

as especificidades da linguagem audiovisual e suas fricções políticas e sociais, tanto nos processos de produção artística e cultural quanto na própria construção da ideia de corpo. A eXtremidade funciona como um vetor de leitura que nos permite desvendar as complexidades da representação fílmica.

Em diálogo com a eXtremidade, convocamos as epistemologias do corpo delineadas por Michel Foucault (2014) e Judith Butler (2003, 2009), que fornecem um vasto referencial teórico para adensar as perspectivas críticas sobre o corpo e modos de existência na contemporaneidade. Estes trabalhos, especialmente a ressignificação do conceito de *queer* (Butler, 2003; Salih, 2012), colaboram para uma leitura aprofundada de *Corpo Elétrico* (2017), auxiliando na compreensão dos processos de insurgência de modos de vidas dissidentes. Além disso, as experiências dissidentes do sul global, presentes nas formulações teórico-poéticas de Jota Mombaça e a abigail<sup>4</sup> Campos Leal, aprofundam as elaborações estéticas, políticas e simbólicas sobre o corpo em contextos de dissidência, bem como este mesmo corpo tece outras perspectivas sobre ser e estar no mundo. Essas perspectivas, que emergem das condições geográficas, étnicas e culturais do contexto latino-americano, promovem um movimento contra-hegemônico aos modelos de arte instituídos, repensando a ferida colonial, e oferecem um rico aporte epistemológico para uma compreensão de *Corpo Elétrico* (2017) para além da perspectiva cinematográfica.

---

4. A grafia ‘abigail Campos Leal’, com o prenome em minúsculo e a estilização que Christine Mello faz, em alusão à sua noção de ‘eXtremidade’, atendem às escolhas de assinatura das autoras, as quais são respeitadas neste artigo, visto que tais práticas representam uma afirmação identitária, artística ou política.

Diante desse arcabouço teórico, *Corpo Elétrico* (2017) emerge como uma produção latino-americana que privilegia a presença de corpos dissidentes — frequentemente negligenciados e sub-representados pela produção cinematográfica hegemônica do norte global. A narrativa entrelaça os mundos do trabalho e do *glitter transviado*, subvertendo expectativas ao destacar corpos bichas, negros e travestis, com especial menção a Márcia Pantera, *drag queen* brasileira conhecida por ser criadora do bate-cabelo no Brasil e a cantora e atriz Linn da Quebrada.

O filme se distancia, assim, dos modelos padronizados da narrativa audiovisual sobre esses corpos: em *Corpo Elétrico* (2017), mesmo cerceados pelas condições de vida, as personagens são protagonistas de suas histórias, fazendo emergir na tela outras possibilidades de existência e afeto. Isso se contrapõe a desumanização de corpos dissidentes, combatendo um projeto de não-existência histórica e apagamento de memória, ao mesmo tempo em que desafia normatividades e celebra a diversidade de identidades e experiências. Nas Figura 1 e Figura 2, apresentamos dois frames capturados do filme para ilustração de sua estética.

### Figura 1

#### *Cena 1 do filme Corpo Elétrico (2017)*



*Nota.* Frame do filme *Corpo Elétrico* (Caetano, 2017).

## Figura 2

*Cena 2 do filme Corpo Elétrico (2017)*



*Nota.* Frame do filme *Corpo Elétrico* (Caetano, 2017).

O filme também se destaca na reconfiguração do núcleo familiar e das relações contrárias à monogamia. As interações entre as personagens e as comunidades que se formam demonstram uma fluidez nas relações afetivas e sexuais, questionando a hegemonia da família nuclear e da monogamia como únicos modelos válidos. Essa representação se alinha perfeitamente às discussões propostas pela Teoria *Queer* — que desestabiliza as categorias fixas de gênero e sexualidade, abrindo caminho para o surgimento de novas formas de parentesco e de vínculos sociais a partir da reformulação das experiências do corpo.

### **eXtremidade: outras leituras, outros procedimentos**

Christine Mello (2017) articula sua ideia de eXtremidade a partir das noções de desconstrução, contaminação e compartilhamento. Esses processos funcionam como pontas extremas que constituem vetores de análise, provocando a leitura dos processos artísticos e culturais contemporâneos não como produtos estáticos, mas como processos

híbridos e dinâmicos, em que diversos eixos se friccionam e irrompem em novas manifestações. Dessa forma, a eXtremidade e as epistemologias do corpo se revelam como ferramentas conceituais cruciais para compreender como *Corpo Elétrico* (2017) encena a disputa de corpos no campo político. As representações presentes no filme contribuem para a desestabilização das binaridades e para a afirmação de novas subjetividades. Assim, o filme se consagra como um potente estudo de caso para explorar a interseccionalidade das identidades e a emergência de novas formas de sociabilidade que transcendem os binarismos impostos pela sociedade.

Em uma recente articulação teórica, a pesquisadora Cristine Mello propõe uma reconfiguração de seu conceito de *eXtremidades*, originalmente concebido para analisar as produções de linguagem no campo da videoarte. Através de um diálogo com o pensamento da performer e pesquisadora Jota Mombaça, Mello empreende o que pode ser compreendido como uma ‘dobra deleuziana’ em sua própria formulação teórica. Essa manobra conceitual desloca o foco das eXtremidades para as ‘travessias do real’, abarcando, assim, os processos emergentes de produção de corpo, pensamento, arte e linguagem.

A aproximação de Mello com o trabalho de Mombaça se ancora na potência disruptiva deste último, que investiga aquilo que chama de ‘ficções de poder’. Nessa perspectiva, a arte e o pensamento são concebidos como espaços liminares onde é possível dissolver as narrativas hegemônicas. “É tudo experimento na borda das coisas, lá onde estamos prestes a dissolver as ficções de poder que nos matam e aprisionam” (Mombaça, 2021. p.19).

Nesse contexto, o longa-metragem *Corpo Elétrico* (2017), emerge como um estudo de caso exemplar dessas ‘travessias’. O filme, ao retratar modos de vida que escapam à normatividade, oferece uma potente representação de outras formas de existências não-hegemônicas e não-heteronormativas. A narrativa do diretor Marcelo Caetano (2017), portanto, materializa a emergência de novos pensamentos e linguagens, alinhando-se à proposta de Mombaça (2021) de desafiar as estruturas de poder.

A partir das noções de eXtremidades, agora redimensionadas por essa inflexão teórica, é possível analisar a obra de Caetano (2017) como um dispositivo de desconstrução de padrões hegemônicos. O filme promove o compartilhamento de novos modos de vida e, em sua própria estética e diegese, evidencia uma ‘contaminação’ da linguagem pelo universo *queer*. A representação dos corpos, das relações e dos afetos em *Corpo Elétrico* (2017) opera nas fronteiras, expandindo as possibilidades do real e questionando as ficções que o delimitam.

Ao refletir sobre a ideia de ‘politizar a ferida’, presente no pensamento de Mombaça (2021), Mello diz

Em Jota Mombaça, “politizar a ferida” significa fazer o ritual de luto dos corpos mortos escravizados, dos subjugados, dos que são vítimas da necropolítica, a partir do lugar de alvo, da dor e da violência. Com ela, tocamos os atravessamentos do real nos processos de produção de corpo, pensamento, arte e linguagens. (Mello, 2017, p. 31)

No contexto da produção cinematográfica *mainstream*, no entanto, é desmedida a proliferação de narrativas que aprisionam corpos dissidentes à ótica da dor, seja na busca por aceitação, seja em vivências

de um amor romântico quase invariavelmente pautado por uma visão heteronormativa.

No prefácio intitulado *Carta Para Leitora Negra do Fim dos Tempos*, escrito pelas performers brasileiras Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi para o livro *A Dívida Impagável* (2024), de Denise Ferreira da Silva, as autoras articulam provocações contundentes à dinâmica das representações. Ao refletir sobre a experiência de corpos racializados no contexto brasileiro, as autoras pensam sobre como “a visibilidade é uma armadilha e a representação é um beco sem saída” (Mombaça & Mattiuzzi, 2019, p. 23), aludindo ao modo como as representações, além de simplesmente representar, criam e recriam os modos como nos relacionamos com as forças representadas. “Por que não se trata simplesmente de afirmar que a sub-representação é um problema que deve ser resolvido com mais e melhor representatividade [...] Por que somos irrepresentáveis” (Mombaça & Mattiuzzi, 2019, pp. 20-21).

A partir destas problemáticas convém pensar em quais articulações narrativas podem fecundar o terreno do mundo, tendo como cerne enunciativo não a captura do corpo e das identidades, mas sua inevitável pluralidade desenfreada, própria das experiências dissidentes. O que se estabelece, então, é um estado de crise representacional. Em seu texto *A Travessia das Extremidades*, Mello (2017) aborda os modos como estes estados de crise se mostram possibilidades fecundas para a outros circuitos de produção.

A cada vez que um estado de crise é percebido, no caso, crise na sociedade, crise nos processos de subjetivação, crise nas práticas artísticas e comunicacionais, é percebido também um estado de emergência, de desestabilização, sendo importante, diante de tal tipo de fenômeno, ressignificar modos de entendimento



e compreensão, partir de outros lugares de concepção. Nesse contexto, a abordagem das extremidades é um modo de sair do centro das leituras hegemônicas, reposicionar questões, articular análises e leituras transversais, como uma crítica tanto às narrativas universais, totalizantes, como às epistemes dominantes, buscando, com isso, proporcionar leituras menos estabilizadas, em trânsito. (Mello, 2017. p. 41)

É sob esses vetores — que indicam estados de crise e processos de travessia nas eXtremidades — que podemos interpretar *Corpo Elétrico* (2017). O filme acompanha Elias, jovem nordestino que trabalha numa fábrica de confecção na periferia de São Paulo. Em meio a encontros amorosos e casuais, amizades e festas, Elias constrói uma rede de pertencimentos precários e transitórios. Sua trajetória é marcada pelo deslocamento constante, pela recusa em se fixar em um espaço sedentário. Ao contrário da rigidez dos trajetos normativos, como aquele que vai “da casa ao trabalho e do trabalho à casa”, o protagonista se move por fluxos afetivos e desejos que atravessam o espaço urbano, desorganizando temporalidades reprodutivas e cisheteronormativas, representando, assim, novos modos de vida.

O filme explicita uma tensão fundamental entre crononormatividade<sup>5</sup> e desorientação *queer*. De um lado, a lógica reprodutiva e linear do tempo social — crescer, casar, procriar e adquirir patrimônio.

---

5. O conceito de ‘crononormatividade’ refere-se à crença social de que existe um “tempo certo” para a realização de eventos da vida, como casar, ter filhos, adquirir uma casa ou alcançar marcos profissionais. Essa lógica impõe um ritmo normativo às trajetórias individuais, de modo que aqueles que não se ajustam a esse cronograma são frequentemente percebidos como atrasados ou inadequados. Formulado por Elizabeth Freeman no âmbito da teoria *queer*, o termo descreve um mecanismo de regulação que busca normalizar e controlar o tempo de vida dos sujeitos, sobretudo daqueles que desafiam as expectativas sociais hegemônicas.

De outro, a recusa de Elias em projetar um futuro estável, ao afirmar a seu chefe que não sabe onde estará em cinco anos. Tal recusa, que se expressa também em sua busca pelo mar como espaço simbólico de desconexão, aponta para o que a pesquisadora Sarah Ahmed (2006) denomina “desorientação *queer*”: uma experiência de deslocamento que desafia a organização normativa dos espaços e tempos.

Essa desorientação, contudo, não implica ausência de sociabilidade. Ao contrário, Elias constrói territórios de pertencimento que emergem no convívio com colegas da fábrica, com a família *drag* de Wellington ou em encontros casuais com amantes. Ao mobilizar aportes dos estudos culturais, o pesquisador inglês Jack Halberstam (2011) aproxima-os dos estudos *queer*, ressaltando que a hegemonia constitui um sistema atravessado por contradições.

Nesse sistema, ainda que em graus de força distintos e, muitas vezes, desproporcionais, todos os sujeitos participam da atividade intelectual e detêm alguma forma de poder. Nesse sentido, podemos considerar que o corpo e suas potências configuram uma das mais significativas fontes de resistência.

A hegemonia, como Gramsci teorizou [...] é o termo para um sistema de múltiplas camadas pelo qual um grupo dominante alcança o poder não através da coerção, mas através da produção de um sistema de ideias entrelaçadas que persuade as pessoas sobre o que é correto em qualquer conjunto dado de ideias e perspectivas frequentemente contraditórias. (Halberstam, 2011, p. 17)

A apropriação de espaços normativos para fins não previstos também constitui gesto político relevante no filme. O encontro sexual entre Elias e um segurança em um vestiário de shopping, por exemplo,

ressignifica aquele espaço de trabalho, produzindo uma ruptura das convenções espaço-temporais. Tais práticas revelam como a heteronormatividade é desafiada pela criação de territórios alternativos, onde corpos e desejos desviantes podem se expressar.

Nesse ponto, *Corpo Elétrico* (2017) articula-se com o campo dos estudos de gênero que, a partir de autoras como Judith Butler (2003, 2011), problematizou a precariedade das vidas que não se enquadram nos regimes normativos de inteligibilidade.

Precariedade é, obviamente, ligada a normas de gênero, a partir do momento em que sabemos que aqueles que não vivem seus gêneros de formas inteligíveis estão expostos a riscos e violências. Normas de gênero têm tudo a ver com nós podermos aparecer no espaço público; como e de que forma o público e o privado são distinguidos; e como essas distinções são instrumentalizadas a serviço de políticas sexuais. Quem vai ser criminalizado tendo por base sua aparição pública; quem não será protegido pela lei, ou mais especificamente, pela polícia, nas ruas, ou no trabalho, ou em casa. Quem será estigmatizado; quem será objeto de fascinação e consumo do prazer? (Butler, 2009, p. 08)

As personagens de Elias, imigrantes, trabalhadores precarizados, travestis e *drags*, que compõem o universo do filme, são corpos situados na margem, frequentemente invisibilizados ou fetichizados pelo neoliberalismo. Ainda assim, são também sujeitos de enunciação e resistência.

A cena final, com o mergulho de Elias no mar, simboliza a busca pela desordem como uma negação das normas estabelecidas. O mar representa a dissolução e a fluidez, metaforizando a recusa à normatividade e a abertura para novas possibilidades. A experiência dos personagens ecoa a política *queer*, que propõe a imaginação de um futuro utópico

“então e ali”, onde a vida se manifesta de múltiplas formas, rompendo com as limitações do presente “aqui e agora”.

Assim, *Corpo Elétrico* (2017) inscreve-se em uma tradição do cinema *queer* que propõe nova forma de representação de personagens LGBTQIAPN+, problematiza os modos de vida, territorialidade e temporalidade dissidentes. Ao articular corpos precarizados, espaços desviantes e coletividades emergentes, o filme projeta uma política da desordem e do deslocamento, desafiando as fronteiras normativas e abrindo caminho para imaginar outras formas de viver.

### **Dissidências e fabulações ‘cuir’ no contexto latino-americano**

Partindo dos primeiros esboços aqui apresentados sobre a teoria *queer* e a ideia de eXtremidade, esta seção se dedica a apresentar rascunhos provisórios que vêm extrapolando as perspectivas *queer/cuir*<sup>6</sup> situadas na margem da margem. O que se delimita aqui como a margem da margem são os discursos gênero-sexo dissidentes engendrados desde corporalidades inscritas sob o fantasma de uma colonização ainda em curso, discursos situados desde e a partir dos territórios colonizados no sul do mundo e que hoje chama-se de Brasil.

Para compor essa ideia fractal, desobediente e disruptiva, salientando os modos como a teoria *queer/cuir*, nestes territórios, está em constante disputa política e ganha novos contornos, convocamos as vozes de abigail Campos Leal e Jota Mombaça. O desejo, além de

---

6. ‘Cuir’ é um termo latino-americano derivado do inglês *queer*. Refere-se a um conceito de identidade sexual e de gênero dissidente que se apropria e ressignifica o original ao enfatizar questões raciais e de classe sob uma perspectiva descolonial e não-eurocêntrica.

circunscrever as maneiras como a dita teoria se apresenta como mutante, pululante e em constante metamorfose, é apresentar dispositivos de análise que, situados desde os territórios onde o filme *Corpo Elétrico* (2017) é gestado, contribuem para um aprofundamento politicamente mais assertivo acerca das questões que o filme convoca.

Em seu livro *Ex/orbitâncias — Caminhos para deserção de gênero* (2021), a pesquisadora, artista, escritora e docente abigail Campos Leal busca “atravessar a teoria *queer*” entrando “em sua órbita, levá-la para seu fim para, finalmente, deixá-la para trás” (Campos Leal, 2021, p. 14). O ensejo principal de sua obra, situando-se a partir do que autora apresenta como “ralação entre vida e pensamento” (p. 16), é possibilitar abertura de brechas e desvios onto/epistemológicos, a fim de problematizar os modos como os corpos desertores de gênero e sexualidade na contemporaneidade latino-americana, sobretudo aqueles circunscritos pela racialidade, tensionam as ideias e ideais de uma suposta teoria *queer*, elucidando outras perspectivas de existência que se gestam nestes territórios pós-coloniais.

De certa forma, Campos Leal se insere na esteira de pessoas que buscam articular a vida a partir do que a artista e pesquisadora Jota Mombaça (2021) vai desnudar como corporalidades “inscritas por feridas histórica e socialmente constitutivas do mundo como nos foi dado a conhecer” (Mombaça, 2021, p. 22). O mote poético que Mombaça utiliza para apreender o mundo perpassa por uma escuta profunda e incorporada da “infraestrutura do mundo como o conhecemos, que é a infraestrutura da vida branca e cisgênera ela mesma” (Mombaça, 2021, p. 51).

Para elaborar os rascunhos de uma teoria *queer*/cuir desde os territórios latino-americanos, as duas autoras estabelecem uma espécie

de pacto do não-esquecimento: o que elas engendram são, sobretudo, perspectivas de uma vida não subordinada aos domínios da heterocissexualidade como tecnologias de cerceamento do corpo, assim como todas as infinitas contribuições de pessoas pesquisadoras e investigadoras do *queer* ao longo do mundo. O que as difere, entretanto, é a assombrosa presença de um fantasma colonial ainda presente nos territórios onde estes rascunhos se esboçam.

Significa pensar, justamente, as tecnologias de subjetivação do mundo e da vida que as corporalidades dissidentes desta porção de terra engendram como forma de ocupar e tensionar os limites circunscritos da vida social, delimitadas pelos atravessamentos entre raça, gênero, sexualidade e classe — expostas de forma primorosa na narrativa de *Corpo Elétrico* (2017), escavando uma espécie de “cartografia dessa situação, no diagnóstico desse problema do presente em sua especificidade lat(r)ina, ainda que seja, em alguma medida também, ficção e delírio” (Campos Leal, 2021, p. 41) ou, de forma mais visceral, escavando uma espécie de “geograficidade da lesviadagem lat(r)ina, sobre o que significa habitar o esgoto sudaka não sendo uma pessoa cis-ht.” (Campos Leal, 2021, p. 41).

De modo peculiar, ambas as autoras se valem da ideia de uma ficção, seja ela política, acadêmica ou de existência, em um intuito furtivo de negar a noção de uma história única ou uma teoria única, capaz de se inscrever nas infinitas e pululantes existências desse globo terrestre. Para Campos Leal (2021, p. 56), “de um ponto de vista linguístico, mas também epistêmico e sexo-político, *queer* deveria sempre estar problematicamente aberto, aberto às possibilidades de desvio”, como suscita Mombaça ao tatear sua noção de quebra:

O que significa [...] insinuar um arranjo, um encontro, uma espécie de nós cujo efeito não seja o aniquilamento de cada corpo e de suas feridas? E como isso remonta a cena da quebra, a hipótese de que não é na plenitude ontológica, mas na multidão de estilhaços que se produz a possibilidade de um outro modo de existência em conjunto? (Mombaça, 2021. p. 23)

O que Mombaça (2021) ensaia como quebra é um modo de habitar o mundo que se situa “às margens de um grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo)” (p. 22) que ensaiam no mundo uma espécie de “coerência identitária e representativa [...] capaz de formular e engendrar um certo projeto de sujeito e identidade” (Mombaça, 2021, p. 22). A quebra, em Mombaça, configura-se como uma espécie de força incapturável que reside nas corporalidades gênero-sexo dissidentes que se situam a margem, sobretudo, dos eixos de produção de uma vida normalizada ou, dos eixos de produção de uma vida que se orienta pelo norte global e cerceiam, de modo colonizatório, as possibilidades de existência que se gestam a partir de uma escuta poética e radical daquilo que “atravessa, desmonta e, paradoxalmente, viabiliza” (Mombaça, 2021, p. 26).

Campos Leal (2021) tateia as noções de desvio da norma cis-heterossexual a partir da ideia de experimentação que tem o “corpo enquanto estrada, encruzilhada, desvio, retorno, beco sem-saída, ponte, atalho” (Campos Leal, 2021, p.63). Com isso, entendemos que os desvios da norma surgem a partir de um território corpóreo em que se fecundam as experiências concretas de existência no esgoto sudaka e verte possibilidades de transgressão à norma. Essas experiências concretas subvertem as teorias *queers* gestadas no norte global, desorientam as noções e abrem um terreno fabulatório, quebrado e potencialmente

político, onde as experimentações gênero-sexo desviantes se estruturam. Para Campos Leal (2021, p. 63) “é exatamente por não se saber onde se está mais, quer seja por ter abandonado posições ou por nunca as terem tido de fato, que a experimentação ganha terreno”. Ao elaborar a relação entre experimentação gênero-sexo desviante latino-americana e a teoria *queer* gestada no norte global, a autora arrisca que:

Em vários setores do “público” que recebeu a cultura envolta da palavra “queer” aqui, não teríamos um processo de apropriação da palavra, mas sim uma ex-propriação, de modo que o que sempre esteve envolto nessas leituras/escritas sudakas não é da ordem da interpretação, mas da experimentação. (Campos Leal, 2021, p. 58)

A dimensão da experimentação apresentada por Campos Leal (2021) dialoga diretamente com a ideia de ficção engendrada por Mombaça a partir das contribuições teórico-poéticas de Walidah Imarisha (2016) e Butler (2003). A autora suscita como a ideia de poder, “baseada na promessa de que é possível forjar uma posição neutra desde a qual medeiam-se os conflitos” (Mombaça, 2021, p. 66), circunscreve-se no mundo a partir de ficções que “estão materialmente engajadas na produção do mundo” (Mombaça, 2020, p. 65). As ficções às quais Mombaça lança luz não dizem respeito apenas àquelas gestadas nos domínios da literatura, do cinema ou das artes de modo geral, mas, sobretudo, àquelas que categorizam o mundo e, por sua vez, formulam-no.

Na esteira destas ficções residem as noções de gênero, sexualidade, masculino, feminino, Homem, Mulher, território, *queer*, cuir e toda a infinidade daquilo que existe “de modo que tudo que está construído precisou, antes, ser imaginado” (Mombaça, 2020, p. 67). Sobre o tema, a autora reflete:



Se considerarmos o eixo especulativo canônico, difundido pela literatura, pelo cinema pela arte euro-estadunidense em geral, majoritariamente formulado desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual, é comum que nos vejamos presas à circularidade do poder, numa espiral distópica capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle. (Mombaça, 2020, p. 66)

Desta forma, de modo crucial, a autora tateia os modos como as ficções de poder, gestadas a partir dos eixos de dominação social, político, cultural e simbólico, corroboram não para o alargamento das possibilidades de existência, mas as cerceiam em um sistema classificatório onde a vida insiste em escapar. Significa pensar, também — e talvez sobretudo — quais ficções os corpos insuspeitados, gênero-sexo desviantes, do esgoto do mundo situados em uma América Latina saqueada, usurpada e em constante transformação, podem gestar rumo a uma emancipação fortemente arraigada nas especulações que se gestam desde aqui, uma vez que “o poder insuspeitado das ficções é o de ser cimento do mundo” (Mombaça, 2021. p. 67).

De modo geral, nos parece que *Corpo Elétrico* situa-se dentro dos parâmetros rascunhados aqui a partir das fabulações teóricas de Campos Leal e Mombaça uma vez que apresenta uma experiência gênero-sexo desviante fortemente arraigada nas dinâmicas políticas e culturais do território brasileiro ao apresentar a exuberância identitária e fragmentada de suas personagens inconformes a matriz heterocisnormativa resvalada por uma profunda experimentação destes corpos em diferentes contextos sociais.

## **Marcelo Caetano: trajetória, estética e contribuição ao cinema brasileiro contemporâneo**

Marcelo Caetano, nascido em Belo Horizonte no ano de 1982, é um cineasta brasileiro cuja obra se inscreve no panorama do cinema contemporâneo nacional pela abordagem singular de temas relacionados à diversidade, à sexualidade e às dinâmicas sociais da vida urbana. Sua trajetória é marcada por uma atuação multifacetada — diretor, roteirista, produtor, assistente de direção e diretor de elenco —, o que lhe confere uma compreensão abrangente do fazer cinematográfico e um trânsito entre diferentes funções no processo de criação audiovisual.

Formado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Caetano mudou-se de Belo Horizonte para São Paulo no início dos anos 2000, integrando-se a um circuito criativo que reuniu jovens realizadores comprometidos com novas linguagens e representações sociais. Nesse período, dirigiu uma série de curtas-metragens que já evidenciavam a poética que mais tarde se consolidaria em seus longas. Entre eles, destaca-se *Bailão* (2009), documentário que retrata a sociabilidade de homens gays mais velhos em um baile da cidade de São Paulo, o curta revela-se pela problematização de identidades em transformação. Seu trabalho com curta-metragem permitiu ao diretor elaborar um estilo que articula intimidade, observação social e lirismo visual.

Sua inserção no cinema brasileiro consolidou-se também pela colaboração em produções de grande repercussão. Caetano atuou em diferentes funções em filmes como *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), obras centrais na recepção internacional

recente do cinema nacional. Nessas produções, desempenhou papel fundamental como diretor de elenco, reforçando sua habilidade em trabalhar com atores e em potencializar a dimensão performática das narrativas.

O primeiro longa-metragem de Caetano, *Corpo Elétrico* (2017), estreou no Festival Internacional de Cinema de Roterdã, inserindo-se desde o início em um circuito internacional de prestígio. O filme acompanha Elias, jovem designer de moda em São Paulo, e articula sua trajetória profissional às experiências afetivas e sexuais em um cotidiano marcado pela multiplicidade de encontros. A narrativa, atravessada por questões de desejo, identidade e pertencimento, reafirma o interesse do cineasta em registrar afetos e corpos dissidentes no espaço urbano contemporâneo.

Em 2024, Caetano lançou *Baby*, seu segundo longa, exibido na Semana da Crítica do Festival de Cannes, no qual recebeu o prêmio de melhor ator revelação para Ricardo Teodoro. A recepção internacional da obra reforça a posição do diretor como um dos nomes relevantes da nova geração do cinema brasileiro, capaz de articular intimidade narrativa e alcance global.

Assumidamente gay, Marcelo Caetano inscreve sua experiência pessoal na tessitura de uma filmografia que contribui para ampliar a visibilidade e a complexidade das representações LGBTQIAPN+ no cinema nacional. A articulação entre sua formação acadêmica em Ciências Sociais e a prática cinematográfica evidencia uma perspectiva crítica e sensível sobre as transformações das relações sociais e afetivas no Brasil contemporâneo.

Assim, seja por meio de seus curtas-metragens, que consolidaram uma estética marcada pela experimentação, seja pelos longas que

o projetaram internacionalmente, Marcelo Caetano afirma-se como um autor central para compreender a vitalidade, a diversidade e os novos caminhos do cinema brasileiro no século XXI.

### ***Corpo Elétrico* (2017)**

#### **Figura 3**

*Cartaz de divulgação do filme Corpo Elétrico (2017)*



*Nota.* Frame do filme *Corpo Elétrico* (Caetano, 2017).

O longa-metragem (Figura 3), acompanha alguns dias da vida de Elias, jovem de 23 anos que trabalha em uma confecção de roupas na periferia de São Paulo. A narrativa, situada no período que antecede o final de ano, explora suas dinâmicas afetivas e sexuais nos espaços que habita — a fábrica, as ruas, as casas de amigos, festas e encontros casuais — evidenciando uma trajetória marcada pela fluidez e pela itinerância.

Logo no início, Elias relata a um parceiro recorrentes sonhos com o mar, espaço simbólico onde consegue se desconectar e mergulhar na desordem (cena que terminará o filme). Essa imagem inaugura o eixo temático do filme: a busca por territórios nômades, que se constituem pela circulação e não pela fixidez normativa. Suas interações com colegas de trabalho, com imigrantes, ex-namorados e amigos *drag queens* demonstram um constante processo de desterritorialização e reterritorialização, no qual o desejo opera como vetor de agenciamento coletivo.

A fábrica, núcleo organizador das relações sociais do protagonista, expõe tensões entre normas de produção e formas alternativas de sociabilidade. A lógica interna do trabalho reverbera no entorno, configurando limites e possibilidades para a vida social. Entretanto, Elias desloca-se dessas temporalidades reguladas, preferindo espaços-tempos *queer* de experimentação, que Halberstam (2005) associa à resistência frente à cronormatividade. Exemplos disso são as relações que o protagonista estabelece em vestiários, festas e encontros improvisados, que subvertem noções normativas de “hora e lugar” para o desejo.

Após um dia marcado pelo ritmo incessante das máquinas de costura, a noite cai sobre o bairro do Brás e os trabalhadores começam a deixar a fábrica. Um plano-sequência aberto acompanha Elias em companhia de Fernando (Welket Bunguê). À medida que avançam, outros corpos passam a ocupar o quadro, somando-se ao deslocamento inicial e transformando o percurso individual em um movimento coletivo. É nesse contexto que surge Wellington (Lucas Andrade), figura emblemática, apresentada como uma “bicha preta”, assumidamente afeminada e que expressa sua dissidência de modo mais direto e expansivo que Elias. Com sua presença efusiva, debochada e marcada por um sorriso

constante, Wellington atua como elemento agregador da cena: atravessa os grupos, interage com todos, desestabiliza conversas e insere novos fluxos de afeto e humor.

Seja com perguntas irreverentes como “quem tem beck?” ou “quem tem bebidinha?”, seja com risadas e gestos performativos, Wellington opera como vetor que (des)orienta e, ao mesmo tempo, reconfigura o espaço afetivo da caminhada. As falas individuais — sobre a vida doméstica ou dificuldades financeiras — são interrompidas por sua corporeidade dissidente, que inaugura outra frequência de interação. O plano, gradualmente, revela a transformação da dupla inicial em uma pequena multidão, na qual as vozes se sobrepõem, as risadas se intensificam e o barulho coletivo evidencia a constituição de um corpo maior, energético e partilhado.

A cena, portanto, dramatiza a passagem do cansaço individual, produzido pelo labor fabril, para uma vitalidade que só se atualiza no encontro coletivo. O deslocamento pelas ruas deixa de ser apenas trajeto cotidiano para tornar-se experiência de comunhão e expansão afetiva, em que a coletividade se configura como condição para a alegria que se espraia progressivamente.

No convívio com Wellington e sua família *drag*, Elias vivencia territórios alternativos, onde performances de gênero e sexualidade produzem modos de vida dissidentes. Nesses espaços, a festa e o “estar junto” constituem agenciamentos coletivos que rompem com a cisheteronormatividade. O contraste surge quando seu chefe o questiona sobre o futuro, evidenciando a pressão social por uma linearidade de vida — crescer, casar e procriar — a qual Elias não se submete.

A desordem, encarnada em sua recusa a projetar um futuro ou a se afastar da convivência com colegas, funciona como estratégia de resistência. Seu apego aos encontros e à coletividade revela a busca por habitar territórios compartilhados, ainda que provisórios. A sequência final, em que Elias mergulha no mar, simboliza esse movimento de fuga e reorientação: um gesto que remete à desorientação *queer* descrita por Ahmed (2006), experiência de deslocamento que simultaneamente nega a normatividade e abre-se a novos modos de habitar o mundo.

Assim, a obra inscreve-se como uma narrativa que tensiona as fronteiras entre normatividade e dissidência, explorando a constituição de territórios afetivos e políticos onde corpos *queer* podem existir, mesmo que em trânsito.

## Considerações Finais

A análise de *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, evidencia como o cinema brasileiro contemporâneo tem se consolidado como espaço privilegiado para a emergência de narrativas que tensionam normas de gênero, sexualidade e pertencimento social. A obra, ao inscrever em cena corpos dissidentes — bichas, travestis, imigrantes, trabalhadores precarizados — não apenas amplia o escopo das representações no audiovisual nacional, mas, sobretudo, reconfigura modos de sociabilidade e experiências de temporalidade que desafiam a rigidez da normatividade cisheteropatriarcal.

A partir dos referenciais teóricos de Christine Mello, Judith Butler, Michel Foucault, Jota Mombaça e Abigail Campos Leal, entre outros, foi possível situar o filme como um dispositivo de insurgência estética e política. A noção de eXtremidade, em diálogo com as

epistemologias do corpo e com a crítica cuir latino-americana, permite compreender *Corpo Elétrico* (2017) como um lugar de experimentação que desnuda as ficções de poder e ressignifica espaços, temporalidades e afetos. Nesse sentido, a obra se aproxima da tradição do cinema *queer*, mas também a expande, ao dialogar com condições históricas, raciais e coloniais específicas do sul global.

Ao acompanhar a trajetória de Elias e sua recusa em projetar um futuro estabilizado, o filme convoca uma experiência de desorientação *queer* (Ahmed, 2006), em que a cronormatividade é desafiada pela fluidez dos vínculos e pela circulação em territórios desviantes. A cena final, com o mergulho no mar, cristaliza essa abertura a novos horizontes de existência, funcionando como metáfora da dissolução das fronteiras normativas e da possibilidade de fabulação de outros mundos possíveis.

Assim, *Corpo Elétrico* (2017) pode ser compreendido como uma cartografia audiovisual das resistências contemporâneas, que desestabiliza binarismos e afirma a potência criativa de vidas situadas à margem. Ao articular desejo, experimentação e precariedade, a obra não apenas denuncia os mecanismos de exclusão que atravessam corpos dissidentes, mas também celebra sua vitalidade, sua insurgência e sua capacidade de fabular futuros. Nesse horizonte, reafirma-se o poder político do cinema como campo de disputa simbólica, capaz de abrir fissuras no tecido social e propor novas formas de imaginar e viver o presente.

## Referências

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.



- Andrade, S., & Baldo, F. (Diretores). (2016). *Antes o Tempo Não Acabava* [Filme]. Rio Tarumã Films; 3 Moinhos Produções Artísticas; Autentika Films.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Nova Fronteira.
- Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3).
- Caetano, M. (Diretor). (2024). *Baby* [Filme]. Cup Filmes; Plateau Produções; Desbun Filmes; Still Moving Films; Circe Films; Kaap Holland Film.
- Caetano, M. (Diretor). (2009). *Bailão* [Curta-metragem]. Paleo TV.
- Caetano, M. (Diretor). (2017). *Corpo Elétrico* [Filme]. Desvia Produções.
- Campos Leal, A. (2021). *Ex/orbitâncias: Os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: GLAC Edições.
- Foucault, M. (2014). *História da sexualidade* (9ª ed., M. T. C. Albuquerque & J. A. Guilhaon Albuquerque, Trans.). Paz & Terra. (Obra original publicada em 1976).
- Halberstam, J. (2021). The Queer Art of Failure. *Multitudes*, 82 (n. 1), 205-213.

- Imarisha, W. (2016). *Reescrevendo o futuro: usando a ficção científica para rever a justiça* (J. Mombaça, Trad.). Oficina de Imaginação Política.
- Matzembacher, F., & Reolon, M. (Diretores). (2018). *Tinta Bruta* [Filme]. Avante Filmes; Besouro Filmes; Vitrine Filmes.
- Mascaro, G. (Diretor). (2015). *Boi Neon* [Filme]. Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais; Malbicho Cine; Viking Film; Canal Brasil.
- Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. Senac.
- Mello, C. (Org.). (2017). *Extremidades: Experimentos críticos 2*. Estação das Letras e Cores.
- Mendonça Filho, K. (Diretor). (2016). *Aquarius* [Filme]. SBS Productions; CinemaScópio Produções; Videofilmes; Globo Filmes.
- Mendonça Filho, K., & Dornelles, J. (Diretores). (2019). *Bacurau* [Filme]. Vitrine Filmes; SBS Productions; CinemaScópio; Globo Filmes.
- Mombaça, J. (2021). *Não Vão nos Matar Agora*. Cobogó.
- Mombaça, J., & Mattiuzzi, M. M. (2019). Carta à leitora preta do fim dos tempos. In D. F. da Silva (Org.), *A Dívida Impagável*. Forma Certa.
- Moratto, A. (Diretor). (2018). *Sócrates* [Filme]. Instituto Querô / Querô Filmes.

Nagime, M. (2016) *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

Salih, S. (2012). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Autêntica.

Silva, D. F. da. (2024). *A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo* (1ª ed.). Zahar.

# **A ABJEÇÃO COMO FERRAMENTA DE INSURREIÇÃO DO CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR: O FEMININO MONSTRUOSO EM *A SUBSTÂNCIA* (2024)**

*Brunna Arrais<sup>1</sup>*  
*Dorotea Souza Bastos<sup>2</sup>*

Quando pensamos em cenas marcantes do cinema de horror, aquelas que provocam repulsa, aflição e forte impacto emocional no público, é quase inevitável que a presença de um corpo feminino salte a nossa mente. Seja este um corpo alvo de objetificação/desejo na trama, violentado e mutilado por infringir as normas patriarcais do controle da sexualidade, ou ainda possuído por uma entidade demoníaca e, posteriormente, exorcizado por uma figura masculina e religiosa, constatamos

- 
1. Bacharel em Cinema e Audiovisual (UFRB).  
[brunnacarrais@hotmail.com](mailto:brunnacarrais@hotmail.com)
  2. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA) e em Mídia-Arte Digital (UAB/UAlg, em co-tutela).  
[doroteabastos@gmail.com](mailto:doroteabastos@gmail.com)

uma semelhança nestes casos: a presença de uma violenta lógica de gênero inserida no cerne das tramas.

Tais ideologias foram exaustivamente analisadas nos estudos feministas do horror, especialmente a partir de uma ótica psicanalista, tomando como base de suas proposições as formulações de Freud, no caso de Laura Mulvey e, sob esse ponto de vista, temos uma leitura essencialmente binária das relações de gênero. É importante salientar que não temos quaisquer pretensões de negar a importância dessas teorias ou deslegitimá-las, dado que estas foram fundamentais para levantar discussões acerca do tratamento relegado aos corpos femininos no cinema de horror.

Ao privilegiarem a investigação das motivações psicológicas que levariam o espectador a demonstrar um interesse “macabro” por essas produções, geralmente baseada em desejos inconscientes, escopofilia, ansiedade de castração masculina ou até mesmo um fascínio abjeto pela figura maternal, as teorias psicanalíticas acabam por reduzir essas obras a mera instrumentalização clínica. Como apontado por Cynthia A. Freeland (2004, pp. 742-743), em seu artigo *Feminist framework for horror films*, essas teorias tendem a se concentrar em leituras em que o ponto de vista de maior interesse para a pesquisa é a presença esmagadora e onipresente de uma lógica de violência masculina, para o qual a produção estaria inevitavelmente submetida. Ao manterem sua ênfase nos efeitos psicológicos da imagem em detrimento das dimensões midiáticas, estéticas e socioculturais que também moldam as narrativas, perde-se uma dimensão importante: a possibilidade de uma leitura crítica devidamente adequada ao tempo presente.

Embora tenham sido cruciais para inaugurar uma crítica feminista no campo, apontamos que essas abordagens já não contemplam a complexidade das dinâmicas de gênero contemporâneas, uma vez que operam por meio de categorias rígidas e universalizantes, limitando outras possibilidades de leitura. Isto posto, serão deixadas de lado abordagens focadas completamente em diagnósticos clínicos, em favor de uma leitura crítica da abjeção formulada por Julia Kristeva em conjunto a uma leitura atenta aos mecanismos fílmicos acionados e os recortes de gêneros presentes nas tramas narrativas.

No cinema, conforme apontado por Ana Caroline Fogaça Barbosa, autora da tese *O feminismo monstruoso no cinema* (2023), temos um espaço “de manifestação das subjetividades existentes em determinados contextos socioculturais” (Barbosa, 2023, p. 8). Ainda segundo a autora, o aparato audiovisual está inserido em uma cultura do consumo, onde as imagens são articuladas em um “jogo simbólico”, permitindo assim um melhor entendimento no que diz respeito às origens e efeitos da representação dos corpos femininos (Barbosa, 2023, p. 9). Ou seja, as imagens não apenas representam ou simbolizam, mas sim moldam ativamente a forma como indivíduos percebem seus corpos, constroem suas identidades e se relacionam com o outro.

Se por um lado as teorias psicanalíticas foram fundamentais para evidenciar como o olhar sobre a mulher no horror se constrói entre o desejo e a repulsa, em contrapartida, o cenário contemporâneo impõe a urgência de revisitar essas categorias levando em consideração o poder crescente das mídias. A cultura do consumo, da qual o cinema é parte constitutiva, pode ser compreendida como sintoma de um esvaziamento

do pensamento crítico, fruto do que o filósofo Byung-Chul Han denomina “sociedade da positividade”.

Em seu ensaio *A Salvação do Belo* (2019), o autor aponta que vivemos sob uma lógica que substitui a negatividade, uma característica fundamental ao pensamento crítico, por uma positividade esvaziada, marcada pela exigência da performance, da autoimagem e da hiperexposição da vida cotidiana, principalmente nos meios digitais. O belo passa a fazer parte de uma estética do liso: sem rugosidades, conflitos ou resistência, onde tudo deve ser agradável e consumível. Essa lógica não possui apenas consequências como a imposição de padrões estéticos, mas também produz corpos treinados para atender a exigências irreais de comportamento. Como resultado, temos um esgotamento psíquico de sujeitos que, pressionados pela presença constante da tecnologia em suas vidas, veem-se compelidos a performar continuamente uma imagem fabricada de si mesmos.

O belo natural é o oposto do *belo digital*. No belo digital, a negatividade do *outro* foi totalmente anulada. Por isso ele é todo *liso*. Não pode ter *rasgo*. Seu signo é complacência sem negatividade, a *curtida*. O belo digital forma um *espaço liso do mesmo* que não admite estranheza, nem *alteridade*. O puro *interior* sem exterioridade é seu modo de aparência. Torna até mesmo a natureza em uma *janela* de si mesmo. Graças à digitalização total do ser, alcançou-se uma humanização total, uma *subjetividade absoluta*, na qual o sujeito humano se depara apenas consigo mesmo.” (Han, 2019, pp. 40-41)

Portanto, a escolha do filme *A Substância* como um objeto de análise não é ao acaso. A narrativa se ambienta em uma sociedade que é hiper expositiva e pautada pela aparência, onde o envelhecimento

feminino é rechaçado e visto sob um olhar de repulsa. Neste contexto, o corpo da protagonista Elisabeth Sparkle é marcado pelo signo da monstrosidade antes mesmo de qualquer transformação resultante da *substância* que promete uma versão “melhorada” daquele que a injetar. A versão “alternativa” de Elisabeth, perfeita aos olhos masculinos por sua juventude, positividade e beleza, só é capaz de existir ao custo de um apodrecimento literal de sua matriz, afinal, ambas são uma só.

Dessa forma, verificamos que as pressões estéticas sobre os corpos femininos não só permanecem, como são renovadas e intensificadas, principalmente em um contexto onde a tecnologia comunicacional está profundamente inserida no cotidiano. Além disso, temos uma chance única de abordar essas questões sob um ponto de vista distinto: não seria uma audiência feminina capaz de, ao assistir uma narrativa como *A Substância*, se reconhecerem na dor de sua protagonista e repensar a maneira como se relacionam e reagem às mídias digitais? Ou ainda: podemos continuar lendo todas as narrativas como expoentes do olhar masculino e das normas patriarcais quando temos, cada vez mais, um crescimento de realizadoras femininas no cinema? É importante notar que o longa metragem possui roteiro e direção assinados pela francesa Coralie Fargeat, também diretora de *Vingança* (2017).

São abundantes os trabalhos que buscam compreender os recortes de gênero presentes nos filmes de horror, entretanto, não há um volume tão expressivo de trabalhos que busquem repensar a teoria da abjeção sob estes termos, o número de pesquisas relacionadas é ainda menor se buscarmos apenas por publicações em língua portuguesa. Em vista disto, essa pesquisa contribui para o fortalecimento da crítica feminista em língua portuguesa no campo dos estudos cinematográficos, contribuindo



para preencher uma lacuna ainda pouco explorada: a intersecção entre abjeção, cultura digital e horror contemporâneo pensado e dirigido por mulheres.

Acerca da estruturação desta pesquisa, temos uma divisão em duas etapas, sendo elas uma inicial fundamentação teórica acerca do monstruoso e sua relação com o feminino abjeto de Kristeva e a estratégia de leitura esboçada por Freeland. A princípio, propomos um retorno às origens da figura do monstro no imaginário coletivo, a fim de compreender por que tal representação, historicamente ligada àquilo que deve ser temido ou eliminado, é associada de forma tão insistente ao feminino. Em seguida, nos concentramos em esmiuçar os principais pontos da teoria de Kristeva, nos valendo da interpretação oferecida por Barbara Creed para o campo dos estudos de horror em seu texto *Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection* (1986) para, então, desenvolver a análise fílmica, sugerindo um novo tipo de olhar para o abjeto.

O método de Freeland precisa, necessariamente, partir de uma concepção expandida do horror, ou seja, possuir uma consciência histórica e considerar tanto os códigos narrativos próprios da visualidade, quanto os contextos sociais e culturais em que os filmes do gênero são produzidos e consumidos, assim como verificar as ideologias de gênero presentes no contexto de cada obra (Freeland, 2004, p. 751). Em sua proposta, a autora ainda defende que uma leitura feminista eficaz deve se concentrar no conteúdo representacional e na natureza das práticas representacionais dos filmes, com o objetivo de examinar como gênero, sexualidade e relações de poder entre os sexos são articulados em suas narrativas (Freeland, 2004, p. 752).

Feminist ideology critique is a deep interpretive reading that criticizes or analyzes a film's presentation of certain naturalized messages about gender—messages that the film takes for granted and expects its audience to agree with and accept. These will typically be messages that perpetuate the subordination and exploitation of women; they present gender hierarchy or genderized roles and relations that are somehow portrayed as normal in the discourse of the film? Or, occasionally and more interestingly an analysis of the film's ideology might show that the film itself is raising questions about “normal” relations of gender dominance. (Freeland, 2004, p. 752)

Por fim, revelamos o objetivo central deste estudo: investigar como a linguagem cinematográfica, especialmente no gênero do horror, atua como dispositivo simbólico na construção e no tensionamento das normatividades de gênero. Por meio da análise do longa-metragem *A Substância*, busca-se compreender de que forma a figura feminina monstruosa pode revelar não apenas os mecanismos de opressão, mas subverte-los ao retomar o controle da narrativa e se apropriar dos dispositivos utilizados em sua feitura.

## **O monstro, o feminino, o abjeto**

O monstro nasce apenas nessa encruzilhada metafórica, como corporificação de um determinado momento cultural - de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro literalmente incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes vida e uma independência fantástica. O corpo monstruoso é pura cultura. (Cohen, 1996, p. 4 em Barbosa, 2023, p. 13)

As figuras monstruosas não são uma exclusividade do cinema de gênero, sequer são categorias que se mantêm fixas no tempo, tampouco

podem ser explicadas de maneira generalista. Em muitos casos, o monstro aparece como aquilo que se situa fora da norma, algumas definições os apontam como “fora dos pressupostos de ordem, do que é natural ou conhecido” (Leite Júnior, 2007, s.p. em Barbosa, 2023, p. 13) ou, ainda, entendido como “algo que se mostra e revela pelas vias do corpo” (Barbosa, 2023, p. 13). A criatura concebida pelo Dr. Victor Frankenstein é um exemplo pertinente para ilustrar essa condição, pois é uma dupla “aberração”. O seu nascimento parte de um ato herético, não natural, contrariando todas as leis da natureza e, seu corpo, deformado, é uma mescla de membros humanos costurados capaz de aterrorizar a qualquer um que lhe lance o olhar. Além disso, representa uma ameaça para a vida humana ao empreender assassinatos em uma jornada de vingança contra seu criador. Ou seja, é rechaçado pois encarna a impureza de uma criatura que desafia a fronteira entre o humano e o inumano, a vida e a morte.

No folclore, mitologia e contos de fadas era comum a associação da figura monstruosa a um ser de forma corporal irregular ou, até mesmo, animalesca, entretanto, sua correlação a algo maléfico/diabólico só acontece após a consolidação da ideologia cristã, no período da Baixa Idade Média (Barbosa, 2023, pp. 14-15), momento em que o corpo passa a ser regulado também pelo discurso religioso. Nesse momento, a monstruosidade passa a representar uma ameaça a ordem divina e social. Compreende-se, então, que a prevalência de determinadas figuras monstruosas em certos períodos históricos está vinculada às transformações culturais e simbólicas de cada época. Afinal, o corpo monstruoso “não existe e nem pode existir sem uma significância cultural; ele funciona para representar os medos, ansiedades, desejos e valores das pessoas dentro de uma sociedade” (Anderson, 2023, p. 28).

De maneira semelhante, o corpo feminino também passou a ser associado ao diabólico, especialmente sob a influência de discursos religiosos. Conforme apontado por Creed (1986, p. 44), todas as sociedades possuem algum imaginário acerca do conceito de monstruoso feminino, de algo que seria abjeto, aterrorizante, assustador e chocante. A presença de mitos antigos associada a figuras femininas, como a Medusa, são exemplos dessa presença e costumam ser relacionados, sob um ponto de vista freudiano, a uma ameaça, em muitos casos, castradora (Creed, 1986, p. 44). Durante a Baixa Idade Média, se intensificou a perseguição às mulheres sob a acusação de bruxaria, marcando o período mais sombrio das caças às bruxas. Jean Delumeau (2009), em seu estudo sobre o medo na história do Ocidente, dedica um capítulo inteiro às mulheres, intitulado “Os agentes de Satã”, em que demonstra como essa tradição de demonização está diretamente ligada a uma tentativa de justificar a inferioridade feminina. Nesse contexto, como aponta Brazão (2019, p. 54), “o corpo feminino parece destinado a provocar toda a espécie de monstruosidades e desvios da natureza”, principalmente por suas funções biológicas, mas também “as influências históricas e culturais têm papel relevante na subjetivação da sexualidade e do gênero” (Barbosa, 2023, p. 30).

Os mitos antigos já apontam para uma visão acusatória da mulher por ser a responsável pelo pecado e a desgraça no mundo. A este exemplo há Pandora, que abriu a caixa que continha todo o mal que se espalhou pelo mundo, ou Eva, que comeu do fruto proibido introduzindo o pecado à humanidade. (Barbosa, 2023, p. 25)

A figura feminina, de acordo com Creed, não é monstruosa por si só, mas existe em razão de uma lógica estrutural pautada pelo

patriarcado, onde há “uma tentativa de reforçar a ordem simbólica ao construir o feminino com um outro imaginário que precisa ser reprimido e controlado em vista de assegurar e proteger a ordem social.” (Creed, 1986, p. 70). Conforme desenvolvido por Julia Kristeva em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), o abjeto é aquilo que “não respeita fronteiras, posições ou regras” e que, ainda, “perturba a identidade, o sistema e a ordem”, sendo “um local onde os significados entram em colapso” (em Creed, 1986, pp. 45-46). Dessa forma, o corpo feminino figura, no imaginário coletivo, em um espaço simbólico ligado ao monstruoso, este que é estreitamente vinculado à experiência abjeta, identificada pela autora como a rejeição daquilo que é essencial para a constituição do sujeito, mas que deve ser excluído para que a identidade e o sistema se mantenham estáveis. Exemplos disso incluem os “excrementos e fluidos corporais” (Barbosa, 2023, p. 26), que são expulsos do corpo através de seu funcionamento biológico, assim como a rejeição da figura materna em favor da ordem paterna, etapa central no desenvolvimento da identidade de todos os indivíduos (Kristeva em Creed, 1986, p. 49).

Although the subject must exclude the abject, it must, nevertheless, be tolerated, for that which threatens to destroy life also helps to define life. Further, the activity of exclusion is necessary to guarantee that the subject take up his/her proper place in relation to the symbolic. (Creed, 1986, p. 46)

Na leitura oferecida por Creed (1986, pp. 48-49), o gênero do horror ilustra a experiência abjeta de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, há o grande número de imagens abjetas presentes em suas narrativas, como os corpos e seus resíduos corporais. Esses corpos são

frequentemente vítimas de uma violência grotesca, despertando não apenas fascínio perverso na audiência, mas também sensações físicas de repulsa intensa, capazes de provocar vômitos, desmaios, calafrios e transpiração excessiva. Por esse motivo, essas obras podem ser classificadas, ainda segundo a autora, como produtos diretos do trabalho da abjeção. Além disso, o monstruoso se manifesta nos limites das fronteiras que estruturam a identidade e a ordem social, sendo a sua existência sempre uma ameaça a estabilidade simbólica. Exemplos citados por Creed (1986, p. 49) indicam as dicotomias acionados pelo monstruoso: o homem e a fera, o normal e o sobrenatural, o bem e o mal, assim como entre sujeitos que assumem ou transgridem papéis de gênero assim como são tradicionalmente atribuídos. Finalmente, temos a construção da figura materna enquanto um ser abjeto nas narrativas do gênero, a exemplo de produções como *Psicose* (1960) e *Carrie, a Estranha* (1976), onde seus protagonistas apresentam relações conflituosas com suas mães, estas que se recusam a permitir a entrada da sua prole no mundo simbólico (Creed, 1986, p. 50).

O corpo materno, de acordo com Kristeva (em Creed, 1986, p.49), constitui um espaço privilegiado de conflito. A mãe representa tanto o conforto, quanto a ameaça de dissolução do sujeito, uma vez que seu corpo remete ao estado de indiferenciação anterior à na ordem simbólica. Para que o sujeito se constitua, reiteramos, é necessário separar-se dessa figura primordial, o que implica, simultaneamente, em desejo e repulsa. Por sua ligação direta com a materialidade biológica, como o sangue menstrual e o leite materno, elementos que, segundo Kristeva, se encaixam na categoria de poluidores, o corpo feminino é considerado impuro e, portanto, alvo de práticas de controle e exclusão.

Um sujeito poluidor é aquele que fica fora dos limites impostos pelas comunidades e se torna “sujo”, “impuro” e “poluidor” porque está fora de lugar e, portanto, causa confusão e perturbação na ordem social. E nesse caso, surge a urgência de se livrar da poluição ou do sujeito poluidor para preservar a ordem social: “impureza ou sujeira é aquilo que não pode ser incluído, se se quiser manter um padrão (Douglas, 1966, p. 55 em Oliveira, 2020, p. 194)

Consequentemente, em razão da temática central que tece a construção do horror por meio de transformações e deformações grotescas do corpo, além do excesso de fluidos corporais como sangue, pus e vômito, o subgênero do horror corporal, ou *body horror*, é um espaço especialmente interessante para a investigação da abjeção por sua visualidade explícita, excessiva, grotesca e violenta dos mecanismos de exclusão simbólica do feminino, revelando o modo como a sociedade tenta conter aquilo que ameaça desestabilizar suas fronteiras normativas. Em *A Substância* (2024), esses mesmos mecanismos são reapropriados e tensionados, exibindo a monstrosidade feminina não mais como sinal de desvio ou degeneração, mas como o resultado da lógica patriarcal.

### **Por uma leitura feminista de *A Substância* (2024)**

No decorrer do longa, acompanhamos a trajetória de uma ex-estrela de *hollywood*, Elisabeth Sparkle, uma veterana que acaba de completar 50 anos e é abruptamente demitida do programa aeróbico que apresenta. A demissão é um baque, pois não se dá por falta de competência ou um desempenho profissional irregular, mas sim por seu corpo apresentar os sinais naturais, frisamos, de envelhecimento. A partir desse momento, sentindo-se sem valor e sem auto estima, Elisabeth entra em

contato com a *substância*, um produto que promete entregar uma versão melhor de si mesmo, isto se, é claro, *manter o controle* e assim *cultivar o equilíbrio* entre as duas versões, que são *uma só* no fim das contas.

A cena de abertura já consegue antecipar, com sucesso, as duas temáticas principais a que pretendemos investigar: a primeira referente ao processo ilustrado pelo plano do ovo, este que expulsa da própria fisiologia um duplo; já a segunda se concentra num plano de uma estrela na calçada da fama, pertencente a protagonista Elisabeth Sparkle, estrela que, gradativamente, perde o seu brilho e começa a apresentar rachaduras características do tempo.

Ambas as imagens funcionam como alegorias da degradação simbólica do corpo feminino e antecipam o sofrimento de Elisabeth, descartada de maneira fria da indústria de entretenimento a qual dedicou anos de trabalho. Na sociedade retratada na narrativa, assim como no mundo real na perspectiva de Han (2019), a positividade dos aparatos comunicacionais rejeita o belo natural em favor de uma beleza digital, artificial e lisa, como a Sue, o duplo da protagonista.

Abrimos um parêntese aqui para um breve comentário da cena da demissão. Nela, o produtor masculino é enquadrado em planos fechados, close-ups e planos detalhes enquanto come uma bandeja de camarões. Observamos suas mãos sujas e gosmentas destruírem a comida, a boca é exibida em detalhes, restos de comidas presa aos dentes, cuspe escapando quando o mesmo cita seu discurso misógino de renovação. A diretora também faz questão de inserir executivos ao fundo na cena, homens brancos que, ainda que envelhecidos, não são considerados descartáveis. Elisabeth contempla, com nojo, a hipocrisia das falas do seu antigo patrão.



A própria *substância* pode ser compreendida como uma alegoria da medicalização contemporânea dos corpos femininos, especialmente no que diz respeito à popularização de procedimentos estéticos e ao uso de medicamentos como o *Ozempic*, originalmente destinado ao tratamento da diabetes tipo 2, mas amplamente comercializado como recurso de emagrecimento. Se voltarmos ao conceito de abjeção, percebemos que a *substância* opera como catalisador da transformação abjeta: o nascimento literal de um duplo, uma versão idealizada de Elisabeth, gerada dentro de seu próprio corpo e expulsa dele de forma grotesca e violenta. Sue representa a imposição de um ideal inatingível, ao custo da decomposição de sua matriz.

Essa decomposição é filmada em detalhes: pus, sangue, vômito, baba. Ou seja, elementos que Kristeva, de acordo com sua filiação psicanalista, identifica como centrais na experiência da abjeção. Não são apenas imagens gratuitas para despertar e nojo ou choque, mas instrumentos narrativos e poéticos que expõem a violência de gênero. Todavia, temos um fato curioso na estruturação desse processo: não é o abjeto e repulsivo que é excretado do corpo, uma vez que a Sue representa um ideal estético e não abala a ordem simbólica. Também não é esse duplo que é jogado de escanteio e observado com nojo. É Elisabeth que experimenta a transformação monstruosa. Além disso, apesar de sermos repetidamente confrontados com a máxima de que ambas são uma só, a protagonista passa a não se reconhecer neste corpo antes por ela tão desejado, em uma clara referência a dissociação da própria imagem.

Uma possível interpretação dessa narrativa é de que Elisabeth, em seu íntimo, rejeita a ordem simbólica que prioriza os desejos masculinos, principalmente porque ela também tem a certeza de que Sue,

um dia, também será descartada. Como explicado anteriormente, o abjeto não pode ser totalmente eliminado, um erro que o duplo comete ao assassinar Elisabeth e assim, sua própria identidade. Ao tentar se reconectar usando *a substância*, Sue se torna a terceira versão: totalmente monstruosa e repulsiva.

A cena final, construída de maneira grotesca, abusando do uso de sangue, com closes e planos detalhes do deformado corpo do agora nomeado “monstro Elisaeue”, este em exposição a uma plateia de pessoas que observam com nojo e desprezo, indicam uma sociedade que violenta aos seus pares femininos, mas se recusa a reconhecer a sua responsabilidade nessa destruição. O *show* deve continuar, não importa como ou se ao custo de vidas femininas.

### **Considerações finais**

A partir da pesquisa realizada neste trabalho, procuramos evidenciar como o cinema de horror pode ser apropriado como um espaço simbólico de insurreição e denúncia das violências normativas de gênero impostas ao corpo feminino, uma vez que nele 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” (Pierce em Chiconelli, 2022, p. 55).

A partir do conceito de abjeção formulado por Julia Kristeva e da leitura de Barbara Creed, demonstramos como o monstruoso feminino pode ser um conceito utilizado enquanto um potente dispositivo de crítica cultural, na medida em que figuram como desvios da ordem simbólica e, assim, revelam ideologias de gênero. Não com o intuito

de doutrinar sua audiência a se comportar como mandam as estruturas patriarcais, mas ao estimular uma consciência de gênero. *A Substância*, como provamos, atinge exatamente este objetivo com a trágica derrocada de sua protagonista.

Ao articular os elementos visuais e narrativos da obra com a crítica feminista proposta por Cynthia A. Freeland, escapamos do absolutismo da psicanálise em favor de uma leitura mais ampla, inserida devidamente dentro de um contexto cultural. A protagonista Elisabeth Sparkle encarna, em sua degradação simbólica e física, a violência dos padrões estéticos. Sua transformação grotesca não deve ser lida como punição, mas como denúncia. O que apodrece não é apenas seu corpo, mas a lógica de um sistema que transforma mulheres em mercadorias descartáveis. A abjeção, neste contexto, é ressignificada: não expulsa o que é visto como ameaça à ordem, mas expõe a necessidade de um confronto com a mesma.

A escolha por um olhar que privilegia a agência feminina, tanto na autoria do filme quanto em sua análise, reforça a necessidade de pensar o horror contemporâneo para além de suas narrativas tradicionais, portanto, concluímos por atestar o poder político das imagens como ferramentas de denúncia e subversão.

## Referências

- Anderson, B. (2023). The monstrous disability and the disabled monster: Jeffrey Jerome Cohen's seven monster theses and disability creationism. *Spectator*, 43(2), 27-35.
- Barbosa, A. C. F. (2023). *O feminino como monstruoso no cinema* [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Propaganda e

Marketing]. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo.

Brazão, A. C. A. (2019). *Malum: representações do monstro no feminino* [Trabalho de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40818>

Chiconelli, G. C. (2022). 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. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/59454/59454.PDF>

Cohen, J. J. (1996). *Monster theory: Reading culture*. University of Minnesota Press.

Creed, B. (1986). Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. *Screen*, 27 (1), 44-70. [https://archive.org/details/Screen\\_Volume\\_27\\_Issue\\_1](https://archive.org/details/Screen_Volume_27_Issue_1)

Delumeau, J. (2009). *A história do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada* (M. L. Machado, Trad.). Companhia das Letras.

Freeland, C. (2004). Feminist Framework For Horror Film, In L. Baudry & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism* (pp.742-763). Oxford University Press. <http://uffilmanalysis.pbworks.com/f/Freeland742-763.pdf>

Han, B.-C. (2019). *A salvação do belo* (M. L. Machado, Trad.). Vozes.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. (L. S. Roudiez, Trans). Columbia University Press.

Oliveira, M. R. D. (2020). O conceito de abjeção em Julia Kristeva. *Revista Seara Filosófica*, (21), 185-201. <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/searafilosofica/article/view/19975/12913>

# **A PERSISTÊNCIA DO “OUTRO”: XENOFOBIA, ESTEREÓTIPOS E O CASO MR. YUNIOSHI EM *BONEQUINHA DE LUXO***

*André Luiz de Albuquerque Azenha<sup>1</sup>  
Jamer Guterres de Mello<sup>2</sup>*

Desde o surgimento do cinema narrativo, Hollywood consolidou-se como o epicentro da produção simbólica do Ocidente. Mais do que um espaço de criação artística, ela se converteu em um poderoso sistema de representação, capaz de moldar imaginários, estabelecer padrões de comportamento e reforçar hierarquias raciais e culturais. Adorno e Horkheimer (1985) definem esse fenômeno como o resultado direto da indústria cultural, isto é, a apropriação da arte pelos

- 
1. Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor da Universidade Católica de Santos.  
[jornalista.andreazinha@gmail.com](mailto:jornalista.andreazinha@gmail.com)
  2. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.  
[jamermello@gmail.com](mailto:jamermello@gmail.com)

mecanismos de produção capitalista e pela lógica da reprodutibilidade técnica. Nessa perspectiva, o cinema deixa de ser uma manifestação autônoma de expressão estética e passa a operar como um aparelho de difusão ideológica, regulando afetos e percepções de mundo.

Ao longo do século XX, o cinema norte-americano desempenhou papel central na consolidação de mitos sobre o “outro”, o estrangeiro e o racializado. Esse “outro” é representado ora como ameaça, ora como exotismo, mas sempre como diferença a ser dominada, civilizada ou ridicularizada. A tela grande tornou-se o espelho em que o Ocidente projetou seus medos e fantasias, um território simbólico onde se desenhavam as fronteiras entre o “nós” e o “eles”.

Entre as inúmeras estratégias visuais e narrativas utilizadas para codificar a diferença, destaca-se o *yellowface*, prática de caracterizar atores brancos como personagens asiáticos mediante maquiagem, próteses, gestual e sotaques caricaturais. Mais do que simples técnica, trata-se de um dispositivo ideológico, conforme observa Said (1978), pois traduz visualmente a lógica do orientalismo - a criação do “Oriente” como uma ficção útil para a manutenção da superioridade moral e política do Ocidente.

O filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), dirigido por Blake Edwards e estrelado por Audrey Hepburn, constitui um caso paradigmático desse fenômeno. Reconhecido mundialmente como ícone da comédia romântica e da moda, o longa-metragem contém uma das representações mais ofensivas da figura asiática na história de Hollywood: o personagem Mr. Yunioshi, interpretado por Mickey Rooney. Sua caracterização grotesca - pele escurecida artificialmente, olhos estreitados, próteses dentárias salientes e um sotaque

cômico exagerado - transformou-se em símbolo duradouro daquilo que se poderia chamar de racismo elegante, uma forma de preconceito disfarçada pelo humor e pela estética refinada.

A presente análise propõe examinar *Bonequinha de Luxo* como um microcosmo das dinâmicas de xenofobia, controle simbólico e propaganda cultural no cinema norte-americano do pós-guerra. Parte-se da hipótese de que a representação de Mr. Yunioshi não é apenas um elemento de comicidade, mas também um instrumento ideológico que reforça a hierarquia entre Ocidente e Oriente, entre modernidade e atraso, entre sujeito e caricatura. Através de um diálogo entre diversos autores, o estudo busca compreender as dimensões históricas, estéticas e discursivas que sustentam esse tipo de exclusão.

Ao analisar o *yellowface* de Mickey Rooney, este artigo pretende não apenas revisitar um caso emblemático, mas discutir o modo como o cinema hollywoodiano construiu e perpetuou estereótipos raciais sob o verniz da sofisticação narrativa. O riso, aqui, torna-se o disfarce do poder; o humor, o mecanismo de controle simbólico. Revisitar *Bonequinha de Luxo* é, portanto, revelar como a comédia pode se tornar cúmplice da violência cultural e como o espetáculo pode suavizar a dominação.

## **Indústria cultural e controle simbólico**

A análise da xenofobia cinematográfica demanda compreender o modo como a indústria cultural opera na naturalização da desigualdade simbólica. Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que a cultura, ao ser industrializada, converte-se em “um sistema de reprodução do idêntico”, em que o prazer é domesticado e o pensamento crítico neutralizado. O cinema hollywoodiano, ao padronizar narrativas, tipos humanos e



fórmulas visuais, não apenas reflete o status quo, mas o reproduz como espetáculo.

No contexto da Guerra Fria, essa função se intensifica: os produtos culturais passam a exercer papel ideológico direto, integrando uma maquinaria de propaganda voltada à consolidação da hegemonia ocidental. A padronização estética se alia à padronização moral, e o resultado é a universalização de uma visão de mundo branca, liberal e anglo-saxônica.

Como destaca Barros (2007), a indústria cinematográfica “opera como mecanismo de domesticação simbólica”, produzindo não apenas consumidores, mas identidades disciplinadas. Em *Bonequinha de Luxo*, a personagem Holly Golightly encarna o ideal da feminilidade moderna, livre, consumista e cosmopolita. Mr. Yunioshi, ao contrário, representa o atraso, o excesso e a desordem. A mise-en-scène reforça essa oposição: enquanto Hepburn é enquadrada em planos abertos, banhada em luz suave, Rooney é mostrado em ângulos superiores e sombras duras, que o ridicularizam.

Essa hierarquia de enquadramentos traduz o que Shohat e Stam (1994) chamam de regime visual eurocêntrico, no qual o olhar da câmera reproduz as relações coloniais. O “outro” é filmado para ser observado, não para observar. Ele existe enquanto signo do desvio, da falta, da comicidade involuntária. Ao substituir atores asiáticos por intérpretes brancos, Hollywood reforça a posse do discurso - o poder de definir quem é o “asiático” e o que ele representa.

Nesse sentido, o *yellowface* é mais do que maquiagem: é encenação da dominação. Trata-se de uma operação simbólica em que o corpo do ator branco se apropria da identidade alheia para reafirmar a

impossibilidade da igualdade. Como observa Bhabha (1994), o colonizador deseja que o colonizado o imite, mas nunca de forma perfeita - “quase igual, mas não exatamente”. No cinema, o *yellowface* materializa esse desejo de imitação imperfeita: o ator branco finge ser o outro, mas de modo a preservar a diferença, a marcar a fronteira da hierarquia racial.

O caso de Mickey Rooney é exemplar. Seu desempenho, carregado de maneirismos grotescos, olhos semicerrados e voz aguda, transforma o personagem em paródia visual do oriental. O riso provocado não é neutro: ele reafirma o lugar de subalternidade. Como pontua Dyer (1997), “a branquitude é associada à contenção e ao controle; a cor, ao excesso e à emoção”. Yunioshi encarna o excesso como falha, a emoção como erro.

Ao naturalizar a inferioridade, o cinema reitera o que Said (1978) denominou orientalismo - a estrutura discursiva pela qual o Ocidente inventa o Oriente como oposto complementar, um espaço de irracionalidade e exotismo cuja função é consolidar a autoimagem ocidental de racionalidade e progresso. Assim, a representação caricatural de Mr. Yunioshi serve para reafirmar a modernidade de Holly, a racionalidade americana e a beleza da civilização branca.

### **“Yellowface” e encenação da diferença**

O *yellowface* constitui uma das manifestações mais persistentes do racismo visual no cinema. Desde *Broken Blossoms* (1919), de D. W. Griffith - em que Richard Barthelmess, um ator branco, interpreta um chinês idealizado - até produções mais recentes, a prática revela a dificuldade estrutural de Hollywood em representar o outro sem mediá-lo pela lente da supremacia branca.

No caso de *Bonequinha de Luxo*, a caricatura de Mickey Rooney emerge em pleno período de reconfiguração geopolítica. O Japão, derrotado na Segunda Guerra e transformado em aliado estratégico dos Estados Unidos, passa a ser retratado de modo ambíguo: de um lado, como símbolo do progresso tecnológico e da disciplina; de outro, como vestígio exótico, incapaz de atingir plenamente a modernidade ocidental. Yunioshi representa essa tensão: é um personagem domesticado, emasculado e desprovido de poder real - um eco da antiga ameaça oriental convertida em objeto de riso.

A encenação da diferença ocorre tanto no nível performativo quanto no estético. Rooney constrói seu personagem a partir de gestos frenéticos e voz estridente, enfatizando o descontrole. Essa performance, longe de ser accidental, constitui o núcleo simbólico da representação: o corpo asiático é mostrado como corpo fora de lugar, corpo que não domina as regras do espaço burguês. Ao tropeçar nos móveis, quebrar objetos e invadir o espaço de Holly com ruídos, Yunioshi é simultaneamente o intruso e o bufão, aquele que interrompe a ordem, mas cuja perturbação é inofensiva.

Melissa Phruksachart (2017) observa que “a estranheza de Yunioshi emerge de sua impotência” - ele protesta, mas nunca é ouvido. Seu sotaque o desqualifica, seu corpo o ridiculariza, e sua função narrativa é a de reforçar o contraste com a protagonista. O humor serve para mascarar a violência simbólica: o riso do público é o riso da dominação (Cabral, 2006).

A mise-en-scène reforça visualmente esse desnível. Os enquadramentos superiores - em que Yunioshi é visto de cima, enquanto Holly aparece sempre centralizada e iluminada - criam uma geografia simbólica

da superioridade. O espectador é convidado a adotar o olhar de Holly, e, por extensão, o olhar do Ocidente sobre o Oriente. O apartamento desorganizado de Yunioshi, cheio de clichês como lanternas de papel e biombos japoneses, funciona como cenário de exotismo e desordem - o oposto do espaço luminoso e ordenado da heroína.

Essa oposição se repete em diversas obras contemporâneas. Em *Teahouse of the August Moon* (1956), Marlon Brando interpreta um japonês em *yellowface*, retratado como espirituoso e submisso. Em *The World of Suzie Wong* (1960), Nancy Kwan, atriz de origem chinesa, assume o papel central, mas sob o filtro do erotismo e da passividade. Em *Sayonara* (1957), o amor interracial é permitido apenas como metáfora de reconciliação política. Em todos esses casos, o corpo asiático é mediado pela câmera branca, que define o limite do aceitável.

Portanto, *Bonequinha de Luxo* deve ser compreendido como elo de uma longa cadeia de representações que articulam raça, gênero e poder. A feminilização de Yunioshi - associada a seu comportamento afetado e histeria - revela o mecanismo pelo qual o cinema ocidental neutraliza a ameaça do homem asiático e o torna inofensivo, desprovido de virilidade, incapaz de competir com o herói ocidental.

Essa operação simbólica se insere em um contexto mais amplo de reafirmação do poder masculino branco. Enquanto Holly, mesmo independente, permanece dentro dos códigos da feminilidade ocidental, Yunioshi é o inverso dessa norma: um homem emasculado, histérico e sem autoridade. A dicotomia entre a “feminilidade moderna branca” e a “masculinidade oriental impotente” espelha o imaginário colonial em que o Ocidente é ativo, racional e produtivo, e o Oriente é passivo, emotivo e improdutivo.

Em suma, o *yellowface* em *Bonequinha de Luxo* é um ato de violência simbólica travestido de humor. Ele não apenas reproduz estereótipos, mas os transforma em espetáculo, garantindo que o preconceito se perpetue sob o disfarce da leveza. A comédia, nesse sentido, é o mais eficaz dos discursos ideológicos, pois permite que o espectador ria da exclusão sem se sentir cúmplice dela.

### **Cinema como propaganda cultural**

A relação entre cinema e poder político nunca foi meramente acidental. Desde a Primeira Guerra Mundial, o cinema norte-americano foi mobilizado como instrumento de coesão nacional e difusão ideológica, constituindo um dos mais eficientes braços do *soft power* estadunidense. Durante a Segunda Guerra, o Escritório de Informação de Guerra (OWI) já coordenava produções e orientava o conteúdo das obras de Hollywood, a fim de construir imagens positivas dos aliados e demonizar os inimigos. Michel Ferro (1988) argumenta que a narrativa cinematográfica é capaz de “produzir história ao mesmo tempo em que a reescreve”, criando versões simbólicas da realidade que passam a ser internalizadas como verdade. Essa capacidade de mobilizar afetos, modelar percepções e legitimar valores faz do cinema uma forma privilegiada de propaganda cultural.

No pós-guerra, essa função se torna ainda mais sofisticada. Como observa Mattelart (1999), a emergência da Guerra Fria transformou a cultura em arena estratégica, e Hollywood passou a atuar como “embaixada estética do capitalismo liberal”, difundindo o mito da liberdade individual, do consumo e da felicidade privada. O entretenimento substitui a retórica política como meio de conquista simbólica: filmes,

música, moda e publicidade passam a expressar os valores que os Estados Unidos desejavam projetar ao mundo. Nesse contexto, *Bonequinha de Luxo* surge como emblema de uma modernidade elegante, cosmopolita e consumista - imagem cuidadosamente construída em oposição à austeridade e à censura associadas ao bloco soviético.

A representação da protagonista, Holly Golightly, é fundamental nesse processo. Ela encarna o ideal de uma mulher independente, sofisticada, ligada às vitrines da Tiffany's e ao charme urbano de Manhattan. Sua figura, no entanto, não é apenas símbolo de emancipação feminina, mas também veículo de propaganda do estilo de vida americano: o corpo magro, a beleza europeia, o figurino de Givenchy e a música de Mancini constituem signos de uma civilização que se quer universal. O apartamento bagunçado de Holly, sua aparente boemia, e até sua ambiguidade moral são domesticados pelo encanto da performance - tudo é moldado pela elegância do consumo. A mulher emancipada, mas sempre bela e controlada, representa o equilíbrio perfeito entre liberdade e decoro, um ideal adequado à sensibilidade burguesa dos anos 1960.

Mr. Yunioshi, por sua vez, cumpre papel diametralmente oposto. Sua presença no filme serve para reforçar, por contraste, o ordenamento simbólico que coloca o Ocidente como polo da razão e o Oriente como zona do absurdo. Em um contexto geopolítico em que o Japão havia se tornado aliado econômico e militar dos Estados Unidos, era necessário redefinir a imagem do asiático: de inimigo perigoso para figura excêntrica e inofensiva. A caricatura de Rooney cumpre essa função com precisão. Ele é o oriental domesticado, impotente e bufão, cuja existência na narrativa é tolerada apenas enquanto fonte de riso. Essa inversão é típica das operações de *soft power*: neutraliza o “outro” transformando-o em

elemento decorativo, em adereço exótico que confirma a superioridade moral e estética do Ocidente (Marchetti, 1993; Said, 1978).

É importante lembrar que o *yellowface* em *Bonequinha de Luxo* não se apresenta de forma isolada. Em todas as produções, a alteridade asiática é estetizada, infantilizada e tornada inofensiva. A violência simbólica se esconde sob o verniz do humor ou da ternura, e o racismo é neutralizado pela música suave, pela fotografia colorida e pelo discurso da convivência pacífica. Como sublinha Shohat e Stam (1994), o multiculturalismo hollywoodiano muitas vezes “celebra a diversidade apenas para reafirmar a centralidade branca”.

Assim, *Bonequinha de Luxo* deve ser compreendido como produto de um sistema cultural que faz do entretenimento uma forma de dominação. A comédia romântica, gênero aparentemente apolítico, revela-se aqui como campo de disputa simbólica. A estética do glamour funciona como cortina de fumaça que esconde a estrutura ideológica subjacente: o mundo representado é harmônico porque a diferença foi disciplinada. O riso diante de Mr. Yunioshi é, portanto, o riso de quem aceita a desigualdade como normalidade e a exotização como charme. A propaganda cultural não se faz apenas pelos filmes de guerra, mas também pelas comédias leves que vendem um ideal de civilização ao mesmo tempo em que definem quem está dentro e quem permanece à margem.

## **Contexto da Guerra Fria**

A década de 1960 foi marcada pela consolidação da Guerra Fria como sistema global de poder, no qual a disputa entre capitalismo e socialismo extrapolou o campo econômico e militar, invadindo o território da cultura e da subjetividade. Hollywood assumiu papel central

nessa guerra simbólica, projetando os Estados Unidos como modelo de modernidade e liberdade. Filmes de espionagem, aventuras espaciais e comédias urbanas funcionavam como instrumentos de diplomacia estética, construindo uma imagem positiva do estilo de vida americano.

Nesse período, o Japão e outros países asiáticos experimentavam rápida transformação: de ex-inimigos militares, passavam a aliados estratégicos, integrados à economia capitalista. A representação do asiático no cinema refletia essa ambiguidade: não mais o vilão monstruoso dos anos 1940, mas tampouco sujeito autônomo. A Guerra Fria, como observa Noriega (2002), produziu uma “política do olhar” que conciliava o medo e a sedução - o estrangeiro devia ser controlado, mas também incorporado como prova da tolerância ocidental.

*Bonequinha de Luxo* sintetiza essa operação simbólica. A Nova York do filme é o emblema da modernidade capitalista: ruas limpas, vitrines reluzentes, cafés sofisticados. Nesse cenário, o personagem Mr. Yunioshi aparece como intruso cômico, o elemento que destoa do ideal urbano e cosmopolita. Sua caricatura serve, portanto, como lembrete da hierarquia cultural: o mundo é cosmopolita, mas apenas enquanto o “exótico” permanece contido no enquadramento da piada.

O contexto da Guerra Fria também explica o deslocamento da xenofobia aberta para formas mais sutis de exclusão. Se durante a Segunda Guerra o inimigo podia ser mostrado de forma brutal - como nos filmes de propaganda que retratavam japoneses e alemães de modo demonizado -, nos anos 1960 a estratégia era o racismo elegante, ou seja, a ridicularização suave, mascarada de humor e civilidade. A ameaça militar fora substituída pela ameaça cultural. O estrangeiro já não precisava ser eliminado, bastava ser transformado em espetáculo.



Como lembra Said (1978), o orientalismo moderno é mais eficaz quando se disfarça de simpatia. A exotização, o interesse e a curiosidade são apenas formas sutis de controle. Ao filmar o asiático como personagem cômico, Hollywood não apenas reafirma sua autoridade simbólica, mas também produz uma narrativa de superioridade moral. A comédia de Edwards, com sua leveza aparente, encarna a ideologia do pós-guerra: um mundo onde a paz é possível porque o “outro” aprendeu a rir de si mesmo.

É significativo que *Bonequinha de Luxo* tenha estreado em 1961, mesmo ano em que a construção do Muro de Berlim simbolizou a divisão ideológica do planeta. A atmosfera de disputa entre sistemas se refletia na cultura de massa: o cinema americano precisava provar que o capitalismo podia ser divertido, colorido, humano. Nesse sentido, a personagem Holly Golightly é a resposta estética ao realismo socialista: leve, sofisticada e livre, mas inserida na lógica do consumo e da aparência. O oposto exato era Yunosshi, que é a sombra dessa civilização - o corpo que não se ajusta à coreografia da modernidade.

Dessa forma, o filme transforma a diferença étnica em metáfora geopolítica. O Oriente, reduzido a caricatura, representa o que o Ocidente deseja superar: o atraso, a confusão, a emotividade. Ao mesmo tempo, essa representação garante que o espectador se identifique com a racionalidade e o refinamento do “eu” ocidental. A comédia, assim, se torna alegoria da Guerra Fria: um mundo aparentemente em harmonia, mas sustentado pela exclusão do outro.

## **O riso e o poder**

O riso, longe de ser simples manifestação de alegria, constitui um dos mecanismos mais eficazes de legitimação ideológica. Adorno e

Horkheimer (1985) observam que, na indústria cultural, o riso cumpre função de “válvula de escape social”: permite ao espectador experimentar a transgressão sem realmente subverter a ordem. Quando o público ri de Yunioshi, não está desafiando o racismo - está confirmando-o. O humor converte a violência em prazer estético, desarmando o senso crítico.

O filósofo Robert Cabral (2006) argumenta que o riso, em contextos de desigualdade, é um “rito de exclusão simbólica”: ele marca quem pertence à comunidade do riso e quem é objeto dele. Em *Bonequinha de Luxo*, o público branco é convidado a rir da figura asiática, consolidando uma cumplicidade coletiva que reafirma o lugar de poder. Essa dinâmica reproduz o que Shohat e Stam (1994) chamam de “olhar colonial do entretenimento”: a câmera ri junto ao espectador, nunca com o personagem.

É importante notar que o riso no filme não é apenas provocado pelo texto, mas também pela mise-en-scène. Os sons exagerados - o grito de Rooney, o tropeço, o colapso físico - são orquestrados como uma coreografia de ridículo. A montagem rápida e os enquadramentos inclinados reforçam a ideia de descontrole, criando um ritmo cômico que transforma o desconforto em espetáculo. O riso surge, portanto, como forma de disciplinar o corpo estrangeiro: ele é mostrado como incapaz de se adequar às normas do espaço moderno, e sua punição simbólica é o escárnio.

Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que o riso, na indústria cultural, é a confissão da impotência. Ele serve para anunciar que, apesar de toda a rebeldia aparente, nada mudará. Essa observação é crucial para compreender o papel de Yunioshi. Ele protesta, grita, mas permanece impotente. Sua função é justamente provar que a desordem

oriental pode ser contida pelo humor. O público ri porque o sistema está seguro; a caricatura não ameaça, apenas diverte.

O riso também opera como disfarce moral. Ao transformar o racismo em piada, o filme isenta o espectador de culpa. Como observa Dyer (1997), o humor é o meio pelo qual a branquitude mantém sua inocência: pode rir do outro e, ao mesmo tempo, negar a intenção ofensiva. A comédia torna o preconceito palatável, pois o reduz à categoria de “brincadeira”. Essa ambiguidade é o que torna o *yellowface* especialmente pernicioso: sua violência é invisível porque se confunde com entretenimento.

Em síntese, o riso em *Bonequinha de Luxo* cumpre dupla função ideológica: reforça a hegemonia racial e neutraliza a crítica. Ao rir, o público participa da reafirmação da ordem. O humor, longe de libertar, aprisiona - é o mecanismo mais sutil de poder porque se mascara de leveza.

### **Análise estética e discursiva**

A força ideológica do filme está indissociavelmente ligada à sua estética. A fotografia de Franz Planer, a trilha sonora de Henry Mancini e o figurino de Givenchy compõem uma narrativa visual de elegância e harmonia. Essa estética do refinamento, contudo, não é neutra: ela serve para ocultar as tensões raciais e sociais que atravessam o texto fílmico. Como observam Bordwell e Thompson (2013), a forma é sempre uma escolha ideológica; ela organiza o modo como o espectador apreende o mundo diegético.

A análise dos enquadramentos revela uma geografia moral precisa. Holly é filmada em planos médios e abertos, frequentemente

iluminada por luz suave e centralizada no quadro. Sua imagem transmite serenidade e controle. Yunioshi, por outro lado, é enquadrado de forma oblíqua, com planos curtos e iluminação contrastada, enfatizando o caos. Essa diferenciação plástica traduz a oposição simbólica entre civilização e desordem, entre sujeito e caricatura.

A trilha sonora reforça o mesmo contraste. Enquanto *Moon River* representa a melancolia poética e o sonho americano, os momentos de Yunioshi são pontuados por ruídos e sons dissonantes - campainhas, gritos, vidros quebrados. O som, nesse caso, é instrumento de ridicularização: o ruído do outro é o contraponto que valoriza o silêncio civilizado do protagonista.

O apartamento de Holly, com suas paredes claras e decoração minimalista, representa a modernidade urbana, ainda que bagunçada; já o de Yunioshi é repleto de estereótipos asiáticos - lanternas, quadros com ideogramas, tapetes orientais - que não remetem a um Japão real, mas à fantasia ocidental de um Oriente kitsch. Essa ambientação cenográfica é fundamental: ela converte a cultura asiática em ornamento, desprovido de historicidade. O cenário torna-se um museu de clichês, um espaço morto onde a diferença é exibida, não vivida.

Do ponto de vista discursivo, o filme constrói uma narrativa de conciliação. As tensões raciais, econômicas e de gênero são dissolvidas pela estética do romance. A figura de Holly - mulher independente, mas dócil - e a do escritor Paul Varjak -homem sensível e branco - encarnam a harmonia possível dentro do capitalismo urbano. O mundo de *Bonequinha de Luxo* é o mundo reconciliado da indústria cultural: bonito, eficiente, apolítico. A presença grotesca de Yunioshi, portanto, não é

um erro, mas parte do mecanismo que garante a ordem. Ele é o “ruído necessário” que confirma a melodia da normalidade.

Nesse sentido, a estética de Edwards é a forma cinematográfica da ideologia. O ritmo leve, a música envolvente e a mise-en-scène controlada produzem o que Adorno chamaria de “prazer administrado”: o espectador experimenta emoções, mas sem risco. O riso diante de Yunioshi é parte desse circuito. A diferença é reduzida a dissonância pontual, rapidamente absorvida pelo conjunto harmônico.

Como observa Stuart Hall (1997), as representações não apenas descrevem o mundo - elas o produzem. O cinema hollywoodiano cria o asiático que deseja ver, e esse “asiático imaginário” passa a existir socialmente. *Bonequinha de Luxo*, ao caricaturar Yunioshi, contribui para a formação de um repertório visual que associa a cultura oriental à excentricidade e ao erro. Esse repertório sobreviveu por décadas, alimentando novas formas de exclusão simbólica.

Portanto, a análise estética e discursiva revela que o racismo de *Bonequinha de Luxo* não está apenas na performance de Rooney, mas na própria gramática do filme: nos enquadramentos, na luz, na montagem, na música. O *yellowface* é o sintoma mais visível de uma lógica mais profunda - a lógica de um cinema que transforma o mundo em espetáculo e o outro em objeto de contemplação.

### **Recepção, legado e reinterpretação contemporânea**

A recepção de *Bonequinha de Luxo* em 1961 confirma a eficácia da indústria cultural em mascarar as contradições ideológicas sob o brilho da forma. A crítica da época exaltou a elegância de Audrey Hepburn, o figurino de Givenchy e a trilha de Henry Mancini, relegando

a representação de Mr. Yunioshi a uma nota de rodapé ou, no máximo, a uma curiosidade excêntrica. O público, igualmente seduzido pela sofisticação da comédia romântica, incorporou o filme ao imaginário coletivo como sinônimo de glamour, inocência e refinamento. Nesse contexto, o *yellowface* de Mickey Rooney não foi percebido como violência simbólica, mas como simples artifício cômico.

Tal recepção revela o quanto o racismo institucional estava naturalizado nas práticas culturais do Ocidente. Como argumenta Dyer (1997), a branquitude não se reconhece como identidade, mas como norma. Assim, o olhar do espectador branco é tomado como universal, enquanto as figuras racializadas são enquadradas como objetos de curiosidade, humor ou fetiche. A ausência de reação crítica à caricatura de Rooney demonstra a força dessa estrutura: o racismo é invisível para quem ocupa a posição de centralidade.

Nas décadas seguintes, com a emergência dos movimentos pelos direitos civis e o crescimento dos estudos culturais, a leitura do filme passou por profundas transformações. A partir dos anos 1980, autores como Shohat e Stam (1994) e Marchetti (1993) reavaliaram as representações étnicas no cinema hollywoodiano, demonstrando como o riso e o exotismo funcionam como mecanismos de exclusão. O personagem Yunioshi passou a ser reinterpretado não como figura cômica, mas como sintoma de um sistema audiovisual que transforma a diferença em espetáculo e a desigualdade em entretenimento.

A crítica pós-colonial, especialmente a partir de Bhabha (1994) e Said (1978), aprofundou essa revisão ao evidenciar que o orientalismo opera não apenas por meio da violência direta, mas pela produção simbólica de identidades subalternas. No caso de *Bonequinha de Luxo*, o

japonês de Mickey Rooney não é um erro isolado, mas uma repetição sistemática do olhar colonial. O “asiático inventado” serve para afirmar a modernidade americana, funcionando como espelho que reflete a suposta superioridade cultural do Ocidente.

Com o avanço dos movimentos antirracistas e da representatividade no cinema contemporâneo, *Bonequinha de Luxo* tornou-se um caso didático. Plataformas de streaming e canais de televisão passaram a exibir o filme acompanhado de avisos de conteúdo, contextualizando a presença de estereótipos raciais. Esse gesto, longe de ser censura, constitui um esforço de historicização. O objetivo é permitir que o espectador compreenda o contexto ideológico de sua produção e perceba o racismo estrutural embutido naquilo que, por décadas, foi considerado “normal”.

A reinterpretção do filme também evidencia a importância da memória crítica. Em vez de apagar o passado, é necessário problematizá-lo. Shohat e Stam (1994) defendem que o cinema deve ser visto como “campo de batalha de representações”, onde os significados são constantemente disputados e reconfigurados. A releitura contemporânea de *Bonequinha de Luxo* mostra que a crítica cultural é capaz de recuperar o sentido político de imagens aparentemente inofensivas.

A persistência do *yellowface* como símbolo de racismo visual demonstra que as imagens possuem longa duração histórica. Mesmo em produções recentes, a herança dessa prática permanece visível, seja na escolha de atores brancos para papéis asiáticos, seja na manutenção de clichês de submissão, excentricidade ou passividade. O caso de *Bonequinha de Luxo* é, portanto, paradigmático: ele representa a continuidade entre o colonialismo clássico e o imperialismo cultural contemporâneo, ambos sustentados pela lógica da representação desigual.

## Discussão crítica

A análise de *Bonequinha de Luxo* à luz das teorias da indústria cultural, do orientalismo e da pós-colonialidade revela o funcionamento intrincado de um sistema de poder que transforma a diferença em mercadoria. Adorno e Horkheimer (1985) argumentam que o capitalismo avançado substitui a dominação física pela dominação simbólica, administrando o prazer e a consciência por meio da cultura de massa. O cinema, nesse sentido, opera como pedagogia invisível: ensina a ver, a sentir e a rir de determinados modos.

A comédia romântica de Blake Edwards é exemplar porque transforma o preconceito em estilo. O *yellowface* de Mickey Rooney não é um acidente de percurso, mas elemento constitutivo da lógica narrativa. Ele serve para definir o que é o “normal” por contraste com o “anormal”. Ao ridicularizar o asiático, o filme reafirma a centralidade da branquitude e a universalidade do olhar ocidental. O humor, como instrumento de poder, suaviza a exclusão e legitima a hierarquia.

Essa constatação leva a uma reflexão mais ampla sobre a responsabilidade do cinema enquanto formador de imaginários. A indústria cultural não cria o preconceito, mas o codifica esteticamente, transformando-o em prazer visual. Quando a diferença é convertida em piada, a violência se torna invisível. O espectador, rindo, participa da perpetuação da desigualdade. O riso, portanto, não é apenas resposta emocional, mas ato político.

Além disso, o caso de Mr. Yunioshi explicita a relação entre raça, gênero e poder. A feminilização do homem asiático - evidenciada na voz aguda, nos gestos e na falta de virilidade do personagem - é estratégia recorrente na cultura ocidental. Marchetti (1993) mostra que



essa operação simbólica serve para neutralizar o potencial de ameaça associado ao corpo masculino estrangeiro. O homem asiático é dessexualizado, reduzido à condição de caricatura. Ao mesmo tempo, a mulher branca é sexualizada e idealizada, consolidando o padrão de desejo e beleza que sustenta o imaginário hollywoodiano.

A tese de Dyer (1997) sobre a branquitude como norma estética também se aplica aqui. O “branco” não é apenas cor de pele, mas posição discursiva: é o ponto de vista do qual o mundo é organizado. A câmera de Edwards, ao filmar Holly como centro da beleza e Yunioshi como ruído, reproduz essa estrutura. A diferença não é apenas representada, é hierarquizada. A estética do glamour, portanto, funciona como instrumento ideológico: quanto mais belo o enquadramento, mais naturalizada a exclusão.

Essa discussão se amplia quando consideramos a noção de “cinema como aparelho ideológico de Estado” (Althusser, 2024). Embora *Bonequinha de Luxo* não tenha sido encomendado pelo governo, ele integra a lógica do *soft power* americano, difundindo valores compatíveis com o projeto político do pós-guerra. O humor, o romance e a leveza cumprem função propagandística mais eficaz do que qualquer panfleto. A ideologia se esconde sob o prazer do espetáculo.

A partir da perspectiva pós-colonial, Bhabha (1994) descreve o processo de “mimetismo colonial”: o colonizado é encorajado a imitar o colonizador, mas nunca completamente. O *yellowface* é exatamente essa encenação da diferença controlada. O ator branco pode representar o asiático, mas o asiático real é excluído da cena. Trata-se de apropriação do corpo e da voz - uma forma de expropriação simbólica. O colonizador fala pelo colonizado, determinando o que ele é e o que pode ser.

Dessa forma, o personagem Mr. Yunioshi sintetiza uma série de contradições históricas: é o “outro” que não ameaça, o estrangeiro que diverte, o oriental domesticado que confirma a hegemonia ocidental. Ele é o produto de um século de representações que moldaram a percepção do Oriente como território da excentricidade e da servidão.

A análise crítica desse processo não visa apenas denunciar o racismo, mas compreender o modo como ele se articula à forma estética. O *yellowface* de Rooney não é apenas conteúdo discriminatório, mas estrutura formal. O enquadramento, o som e o ritmo narrativo participam da produção da diferença. O racismo é incorporado à gramática visual, tornando-se invisível para quem não questiona o código.

Assim, a discussão sobre *Bonequinha de Luxo* ultrapassa o campo do cinema e alcança as esferas da política e da cultura. Questionar a representação de Yunioshi é questionar o próprio lugar de fala do Ocidente. É reconhecer que o riso e o encanto da comédia escondem séculos de colonialismo simbólico. É admitir que o glamour pode ser cúmplice da exclusão.

### **Considerações finais**

A análise de *Bonequinha de Luxo* evidencia a persistência de estruturas xenofóbicas na história do cinema hollywoodiano. Sob a aparência de leveza e elegância, o filme reproduz os mecanismos de controle simbólico que sustentam a hegemonia cultural ocidental. O personagem Mr. Yunioshi, interpretado por Mickey Rooney, é o exemplo paradigmático do racismo disfarçado de humor - uma caricatura que sintetiza a longa tradição de *yellowface* e a incapacidade do Ocidente de representar o Oriente sem mediá-lo pela lente do estereótipo.

A partir dos conceitos de Adorno e Horkheimer (1985), compreende-se que a indústria cultural transforma a diferença em mercadoria, administrando o prazer e a ideologia. Said (1978) e Bhabha (1994) demonstram que o orientalismo e o mimetismo colonial operam pela criação de identidades subordinadas, que garantem a autoimagem de superioridade do Ocidente. Shohat e Stam (1994) revelam como o multiculturalismo hollywoodiano encena a diversidade apenas para reafirmar o centro branco. Dyer (1997) e Marchetti (1993) mostram que o racismo é mantido pela estética, pelo olhar e pela hierarquia dos desejos.

Dessa convergência teórica emerge uma conclusão central: *Bonequinha de Luxo* não é apenas um filme clássico, mas um documento histórico sobre a forma como o cinema participa da produção de hierarquias culturais. Seu sucesso e sua permanência no imaginário coletivo demonstram o poder das imagens em consolidar desigualdades simbólicas. O riso, nesse contexto, é o veículo do preconceito; a comédia, a forma mais sofisticada de exclusão.

A reinterpretção contemporânea do filme, marcada pela consciência crítica e pelos debates sobre representatividade, constitui passo fundamental para a reconstrução de um imaginário audiovisual mais justo. Reconhecer o racismo estrutural nas obras canônicas não significa negá-las, mas compreendê-las integralmente, com suas contradições e ambiguidades. Somente pela crítica é possível transformar o cinema em espaço de diálogo, não de dominação.

Em última instância, o caso de Mr. Yunioshi nos lembra que toda forma de arte é também forma de poder. O desafio contemporâneo consiste em desarmar esse poder, devolvendo voz e imagem àqueles que, por tanto tempo, foram falados por outros. A luta contra o

*yellowface*, o *whitewashing* e outros dispositivos de apagamento não é apenas uma questão de identidade, mas de ética estética e histórica. É o compromisso com um cinema que reconheça o outro como sujeito - e não como caricatura.

## Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Zahar.
- Altman, R. (2019). *Filmes e gêneros: o cinema dentro e fora de seus limites*. Perspectiva.
- Althusser, L. (2024). *New Critical Writings in Political Sociology*. Routledge.
- Barros, J. D'A. (2007). Cinema e história - as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Ler História*, (52), 127-159.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.
- Cabral, R. (2006). *O riso e o grotesco: ensaios sobre estética e poder*. Edições 70.
- Dyer, R. (1997). *White: Essays on Race and Culture*. Routledge.

Ferro, M. (1988). *Cinema e História*. Paz e Terra.

Freire, P. (2011). *Educação e consciência crítica*. Cortez.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.

Marchetti, G. (1993). *Romance and the “Yellow Peril”*. University of California Press.

Mattelart, A. (1999). *História das teorias da comunicação*. Loyola.

Noriega, C. (2002). *Shot in America: Television, the State, and the rise of Chicano cinema*. University of Minnesota Press.

Phruksachart, M. (2017). The many lives of Mr. Yunioshi: Yellowface and the queer buzz of Breakfast at Tiffany's. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 32(3), 93-119.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.

# **LA IA Y AMBIENTE: PERSPECTIVAS DESDE LAS PIEZAS AUDIOVISUALES DE DW (2023-2025)**

*José Alirio Peña Zerpa<sup>1</sup>  
Claritza Arlenet Peña Zerpa<sup>2</sup>  
Mixzaida Yelitza Peña Zerpa<sup>3</sup>*

La IA se ha desplegado de manera vertiginosa en los últimos años como una tecnología que transita entre la novedad y el uso de datos. Ello implica el aumento del número de usuarios los cuales podrían rebasar la barrera de los 500 millones para el 2028 (Fernández, 2024) bajo la lógica de la sociedad de consumidores que busca un aumento permanente del volumen y la intensidad de los deseos, que no es más que la expansión perpetua y una demanda insaciable de lo que es nuevo

- 
1. Doctor en Ciencias Sociales. Director de la Fundación FAMICINE.  
[jaliriopz@gmail.com](mailto:jaliriopz@gmail.com)
  2. Doctora en Ciencias de la Educación. Profesora-investigadora de la UCAB.  
[cpenazer@ucab.edu.ve](mailto:cpenazer@ucab.edu.ve)
  3. Doctora en Gerencia. Directora de la Fundación Famicine.  
Profesora-investigadora de la UNEXCA.  
[mixzaidap@gmail.com](mailto:mixzaidap@gmail.com)

y se mueve rápidamente (Bauman, 2007b, 2013). Ciertamente, esto ha sido un tema de discusión, no solo por el consumo de energías, sino por el costo ambiental, de asumir agua, electricidad y ensayos de pequeños centros nucleares para satisfacer la demanda.

Uno de los aspectos de importancia para entender el impacto de la IA en el ambiente estriba en la existencia de los centros de datos los cuales generan grandes cantidades de calor, por tanto, exige un considerable consumo de agua para su enfriamiento, claro ejemplo de los “daños colaterales del consumismo” (Bauman, 2007b). Resulta entonces de importancia recordar el caso de Google en Chile, denunciado no solo por las activistas de Mosacat, sino también en reportajes y noticias de portales. Si bien, la sequía y el bajo porcentaje de mano de obra fueron objetos de atención en las protestas, también la existencia de instrumentos jurídicos con vacíos en materia ambiental ha encendido alarmas en la desregulación y privatización (Bauman, 2007b), ya que, en la modernidad líquida, los poderes globales operan con una estrategia de distancia y no involucramiento. La prioridad no es el bienestar colectivo, sino la supervivencia personal y la necesidad de evitar el fracaso en esta carrera acelerada, como bien señala Bauman (2013).

De acuerdo con las noticias, reportajes y documentales se ha identificado desde el año 2019 una recurrencia de la carga ambiental de la IA en las zonas donde están los centros de datos. Por ello, sugiere que, a pesar de su visibilidad, se han convertido en una parte normalizada o esperada de la sociedad de consumo, que tiende a “negar o exonerar la ceguera ética, ya sea condicionada o deliberada” (Bauman, 2007b, p.97).

A tono informativo y de denuncia crecen titulares, al tiempo que se busca sensibilizar también a los usuarios a través de los video

reportajes y documentales, que ilustran la (des)aceleración mediática en una modernidad líquida donde existe un exceso de información donde los datos son “endémicamente superfluos, por no decir muerta al nacer”, como bien señala Bauman (2007b, p.36).

Pero, ¿los centros de datos que se declaran ambientalmente neutros o negativos son los únicos responsables de los impactos generados? Más concretamente, ¿la gobernanza en materia de IA solo es competencia de los gobiernos y empresas implicadas? Se cuenta hasta ahora con algunas proyecciones. Por ejemplo, Fernández (2020) señala cómo el impacto previsto de la inteligencia artificial en las emisiones de gases de efecto invernadero (GEI) a nivel mundial en 2030 por región ayudará a reducir las emisiones de gases del efecto invernadero en América del Norte en un 6,1% para 2030, en comparación con un escenario actual.

En el panorama actual las grandes empresas como Microsoft han declarado acciones verdes interpretados como mecanismos de mitigación, pero no siempre se ven claras políticas en materia ambiental, de modo que se está a merced de las circunstancias y de los actores (comunidades, legisladores, investigadores, etc.), subrayando la fragilidad de la gobernanza en un mundo líquido. Se estima que, para finales de la década, se espera que alrededor de la mitad de la demanda mundial de energía para centros de datos, proceda de energías renovables como la solar fotovoltaica, la eólica y la hidráulica (Ver Figura 1).

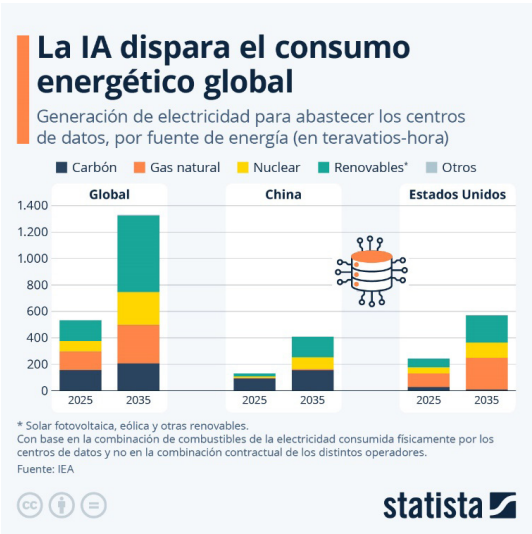
La IA necesita entrenarse, funcionar y desarrollarse. Estas tres acciones que inciden en el ambiente, también responden a los comportamientos de los usuarios. Más allá de estas consideraciones, se tiene claro que aún el uso de esta tecnología no se ha generalizado. Ello



implica un desafío no solo de alfabetización mediática sino del énfasis en el uso crítico de la IA, tal como la UNESCO (2025) a través de una serie audiovisual. Es fundamental equilibrar los riesgos y beneficios de la IA, su impacto ambiental debe ser una parte central de la cobertura mediática para moldear la percepción pública (Brewer et al. 2022; Choi, 2024; Cui & Wu, 2021).

**Figura 1**

*Consumo energético global de la IA*



Melo (2025).

El presente estudio consideró a Deutsche Welle (DW) por los años de trayectoria y referente de periodismo serio e independiente (Delgado, 2015) así como la invitación a la ciudadanía a un discurso constructivo, trascendiendo ideologías (Chang, 2024). En particular, se

ha dedicado a una cantidad considerable de contenido de IA y ambiente tal como se indica en la Tabla 1.

**Tabla 1**  
*Piezas audiovisuales de DW asociadas a la IA y Ambiente.*

| Titulo   | Idea principal   | Tipo                                    | Fecha                   |
|--|--|---|-------------------------|
| <i>¿Cuánta energía consume ChatGPT?</i>                          | Consumo de energía de los modelos  | Video. DW. Mundo Digital                | 10 de mayo de 2023      |
| <i>IA, hambrienta de energía<br/>El costo climático de la IA</i> | Describe cómo la inteligencia artificial consume grandes cantidades de agua y electricidad   | Programa DW Tecnología y mundo digital. | 6 de junio de 2024      |
| <i>¿Puede la IA salvar el clima?</i>                             | Detección de las emisiones de CO2 o generación de CO2 por la IA.   | Video DW. Economía. Global              | 5 de septiembre de 2024 |
| <i>¿Puede la IA ayudar a proteger la vida salvaje?</i>           | Detección de cazadores furtivos, los animales sobrevivientes a un incendio forestal a través de reconocimiento de imágenes y los sonidos. De esta forma protegen especies en peligro de extinción. | Programa DW. Enlaces                    | 30 de agosto de 2024    |
| <i>El coste ambiental de la inteligencia artificial</i>          | Los centros de datos requieren gran cantidad de electricidad, agua y recursos.   | Programa. DW Enlaces                    | 30 de enero de 2025     |
| <i>Inteligencia artificial contra desastres naturales</i>        | Pronósticos sobre catástrofes naturales a través de IA para la gestión de desastres (huracanes, tormentas, inundaciones, olas de calor y terremotos)   | Programa. DW. Enlaces                   | 27 de marzo de 2025     |

|  |   |  |                     |
|--|---|--|---------------------|
| <i>Conservación animal con IA</i>                | IA como herramienta ayuda a procesar datos sobre las ballenas en los océanos y los rastros. | Reportaje. DW. Naturaleza y Medio Ambiente | 17 de junio de 2025 |
| <i>Inteligencia artificial en la agricultura</i> | Soluciones con IA para reducir desechos orgánicos, controlar plagas y ahorrar agua.         | DocumentalDW. Disponible en Youtube        | 22 de junio de 2025 |

Construcción de los autores.

### Metodología

La revisión de programas, videos, reportajes y documentales se realizó en la página de DW a través del filtro “video”. Con este filtro se obtuvieron de manera cronológica títulos asociados a los términos: IA, ambiente, clima, energía, vida salvaje. Como resultado se identificaron las ocho piezas audiovisuales de los años 2023-2025 (Ver Tabla 1).

El primer año de la búsqueda aparece en post pandemia, mientras que en materia de noticias ya existía desde el año 2019. Aquí debe considerarse este contexto para la comprensión en esta demora.

Luego de la selección, también se visionaron títulos donde aparecía la IA sin una asociación directa al ambiente. Por ejemplo, el documental *La inteligencia artificial, ¿nuestra salvación o condena? Nosotros y ellos* donde se menciona la problemática ambiental como un reflejo de los comportamientos humanos ya existentes (DW Documental, 2024, minutos 24:55- 25:03). Esta referencia les permitió a las autoras considerar descartable esta fuente.

Para el análisis de las piezas audiovisuales se considerarán cinco niveles a partir de los aportes de Bauman (1999, 2000, 2007a, 2007b, 2013, 2017). Precisamente, este autor ofrece herramientas de tipo conceptual para describir y analizar la realidad. Especialmente

la sociedad de consumo y consumismo en la efervescencia de la IA son leídas, comprendidas e interpretadas por los autores. En orden a este ejercicio hermenéutico se indican cinco categorías. La primera, la presencia de las empresas en generar productos de IA para responder a problemas ambientales. Dentro de la lógica de la modernidad líquida, las empresas de IA se orientan a capitalizar las preocupaciones entre ellas las medioambientales como oportunidades. La segunda categoría, las nuevas necesidades de los usuarios de la IA asociadas al impacto ambiental, la cual está asociada con la cultura consumista y el énfasis en los nuevos deseos. La tercera, la satisfacción de los consumidores con las herramientas IA, traducida dentro de lo instantáneo y lo nuevo, sin una connotación de durabilidad. La cuarta corresponde a la responsabilidad oculta de las empresas de IA en generar otros problemas ambientales, justificada dentro de los daños colaterales del consumismo. Por último, la quinta categoría asociada al *speedwatching* con una vinculación directa a la cultura acelerada en la cual la velocidad acelerada tiene una preponderancia en detrimento de la reflexión.

Se ha considerado indicar al lector algunos fragmentos de tiempo relativos a las ideas o frases con el fin de rescatar los aportes de las piezas audiovisuales. Para ello se indicará la autoría, la fecha y luego la palabra minutos seguidamente de los números correspondientes.

## **Resultados y análisis**

### ***La presencia de las empresas en generar productos de IA para responder a problemas ambientales***

El programa, *IA, hambrienta de energía*. *El costo climático de la IA*, resalta una visión predominantemente optimista de cómo las

empresas están impulsando la Inteligencia Artificial para abordar la crisis climática. Se menciona que herramientas como ChatGPT son percibidas como capaces de ofrecer soluciones a problemas ambientales, gracias a su habilidad para analizar enormes cantidades de datos con rapidez, lo que es crucial para optimizar decisiones. Ejemplos concretos, una startup que usa IA para que los edificios ahorren hasta un 40% de energía y emisiones de CO<sub>2</sub>, y la aplicación de IA “para mapear icebergs 10.000 veces más rápido, rastrear la deforestación, predecir el clima y mejorar la gestión de residuos” (Deutsche Welle, 2024 a, minutos 00:03:13.760- 00:03:25.680). Incluso gigantes como Microsoft buscan ser negativo en carbono para 2030 (Deutsche Welle, 2024, minutos 00:07:33.039 - 00:07:35.599).

En este sentido, aun cuando el video *¿Puede la IA salvar el clima?*, no menciona a ninguna empresa en particular, señala que “una IA puede por ejemplo registrar todas las emisiones de CO<sub>2</sub> y reaccionar inmediatamente” (Deutsche Welle, 2024c, minutos 00:00:24.00-00:00:34.00). Pero, aun así, seguiría siendo un problema porque tendrían que participar todos los países del mundo. Además, “la IA podría regular problemas medioambientales: las montañas de basura, el despilfarro de textiles, y la producción energética global” (Deutsche Welle, 2024c, minutos 00:00:56.00-00:01:3.00).

Por consiguiente, esta tecnología se presenta como el mecanismo de defensa definitivo, prometiendo “reconstruir el hogar ideal” (Bauman, 2017), de un planeta seguro y una sociedad ordenada, donde las decisiones difíciles son tomadas por un agente no humano, supuestamente infalible, pero que al mismo tiempo apunta a un hogar

imaginario, mientras que la realidad de su implementación sería mucho más compleja y potencialmente problemática.

Pero, ¿cómo disminuir el gasto energético? El programa Enlace *El coste ambiental de la inteligencia artificial* (2025b), indica uno de los productos de la empresa Nvidia quien diseñó una supercomputadora para el hogar que consume menos energía. Sin embargo, Google y Amazon, apuestan por la construcción de mini centrales nucleares para satisfacer dicha necesidad.

Desde la perspectiva de Bauman (2013), esta proliferación de productos de IA diseñados por empresas para soluciones ambientales puede interpretarse como una manifestación de la epidemia de frenesí de progreso característica de la modernidad, donde la tecnología se presenta como la panacea para los desafíos futuros, hacia una condición humana mejor. Este discurso encaja con la lógica de que la cultura, en la modernidad líquida, no prohíbe, sino que ofrece tentaciones generando nuevas necesidades, en este caso, soluciones tecnológicas para problemas ambientales.

En el contexto de la aceleración mediática, *IA, hambrienta de energía. El costo climático de la IA*, indica que la velocidad con la que la IA procesa “cientos de miles de datos en una fracción ínfima de tiempo” (Deutsche Welle, 2024a, minutos 00:02:27.760- 00:03:00.440) es un valor central y se convierte en un pilar de su atractivo. Oportunidad como bien menciona *Conservación animal con Inteligencia Artificial* (2025a), quien señala que la startup chilena *Acústica Marina*, podría beneficiarse de sistema de IA para entender profundamente a los océanos por medio del entrenamiento y análisis de miles de datos hidroacústicos percibidos

o no por el humano, Una forma de levantar las alertas tempranamente en la disminución de las colisiones entre ballenas y barcos.

Sin embargo, no solo se persigue proteger al clima sino también proteger a los animales en peligro de extinción, de esta forma se plantea la interrogante *¿Puede la IA ayudar a proteger la vida salvaje?* Claro que sí, “la organización holandesa sin ánimos de lucro *Hack the Planet*, desarrolló un sistema de cámaras con inteligencia artificial para detectar a los cazadores furtivos y hacer sonar las alarmas en tiempo real” (Deutsche Welle, 2024b, minutos 00:01:07.00- 00:01:20.00). Idea innovadora utilizada en Zambia y Zimbabue que utiliza un algoritmo de aprendizaje automático para analizar fotos vía satélite. Sin embargo, en el caso de la India también existen otros productos IA que captan las vibraciones de los animales (elefantes) y alertar a los maquinistas frente a colisiones.

También, “las organizaciones australianas para la protección de los animales cuentan ahora con cámaras que captan a los animales salvaje y les permiten saber cómo determinar las especies que se recuperan de los incendios forestales (Deutsche Welle, 2024b, minutos 00:04:33.00- 00:04:45.00). De esta forma, el trabajo de los investigadores se acelera mediante un análisis más eficiente de las imágenes (fotos) al momento de clasificarlas con *Wildlife Insights*, una plataforma donde se integra la IA con el fin de identificar especies para su conservación. Está disponible a los usuarios a través del link <https://www.wildlifeinsights.org>. Esta tecnología permite que el tiempo para la recuperación de las especies sea más efectivo al agilizarse las tareas de fotografía y búsqueda de imágenes, entonces se dispone de más tiempo (hasta un 96%).

Esta cultura acelerada enfatiza la rapidez como un signo de progreso y eficacia, vendiendo la idea de que la tecnología puede resolver problemas de forma instantánea, en línea con el tiempo puntillista como menciona Bauman (2007b).

En el caso del video *Inteligencia artificial de la agricultura* muestra una proliferación de empresas que desarrollan productos de IA como respuesta a crisis ambientales y alimentarias. Se presentan desde robots como Ameca y Waldemar, aplicaciones para agricultores en Camerún, sensores de riego en Andalucía, robots cosechadores en Madrid, hasta software para reducir el desperdicio en comedores. Desde la perspectiva de Bauman (2007b), esto ejemplifica cómo la sociedad de consumidores transforma cada problema en una oportunidad de mercado. Las crisis ambientales, en lugar de abordarse principalmente desde una política colectiva y estructural (propia de la modernidad sólida), se privatizan y se convierten en nichos para que empresas ofrezcan soluciones tecnológicas como bienes de consumo. Estas compañías no solo venden un producto, sino la promesa de eficiencia, seguridad y control sobre un entorno cada vez más incierto y líquido.

La empresa Tomorrow AI utiliza “modelos de previsión que pueden operar en todo el mundo, [basándose] en sus propios satélites e inteligencia artificial” (DW Documental, 2025, minutos 00:00:55.00-00:01:01.00). Según el documental *Inteligencia artificial contra desastres naturales* (2025c), esta metodología permite cubrir todo el planeta con un mayor volumen de datos y análisis avanzados, logrando predicciones meteorológicas más rápidas y precisas, transformándolo en un flujo de datos global, cuyo valor no reside en la durabilidad, sino en la inmediatez y la constante actualización, un ciclo de obsolescencia programada



donde la predicción de hoy pierde todo su valor mañana. Gracias a ello, Tomorrow AI ofrece servicios a diversas industrias inherentemente móviles y aceleradas, como aerolíneas y cadenas de televisión.

En contraste, son pocas las empresas que colaboran directamente con universidades para la generación de productos, instituciones físicas vinculados a procesos de validación más lentos. Ejemplos de esta modalidad son la alianza entre TPG Telecom y la Universidad Tecnológica de Sídney para la predicción de eventos naturales, y la colaboración de la empresa Amini con una universidad en el análisis de datos sobre el suelo y el clima.

Otras organizaciones solo aprovechan los impactos ambientales para satisfacer necesidades como el agua potable (Boreal Light), refrigeración (Bosch) y servicios, como el de seguros, que ofrecen respuestas individualizadas y mercantilizadas a la precariedad sistémica, satisfaciendo necesidades inmediatas en un mundo en constante cambio.

### ***Las nuevas necesidades de los usuarios de la IA asociadas al impacto ambiental***

El programa, *IA, hambrienta de energía. El costo climático de la IA* (2024a), revela que, si bien la IA promete soluciones, también genera nuevas y urgentes necesidades para las comunidades afectadas por su infraestructura. Los casos de los centros de datos de Google en Chile y Uruguay son paradigmáticos: los planes fueron detenidos por las protestas de residentes que temían la escasez de agua potable debido al masivo consumo hídrico de estas instalaciones. En este sentido, las comunidades tienen que hacer frente a las repercusiones medioambientales. Por ello, se recomienda que esas voces participen en la gobernanza

de la IA, como también indica el programa *El coste ambiental de la inteligencia artificial* (2025b). Ahora bien, esto según Bauman (2007b) podría interpretar como una manifestación del miedo líquido o la inseguridad existencial que caracteriza a la modernidad líquida.

Sin embargo, desde la óptica de la aceleración mediática, la rápida expansión de la infraestructura de la IA, impulsada por un imperativo inextinguible e insaciable de consumo y novedades, genera impactos ambientales a una velocidad que supera la capacidad de las regulaciones para responder, y al mismo tiempo necesidades en las comunidades quienes se ven obligadas a reaccionar de inmediato para protegerse de la amenaza de escasez de agua y energía, poniendo de manifiesto que la velocidad de la innovación corporativa no siempre se alinea con la lentitud necesaria para una planificación ambiental sostenible.

Pero, *¿Puede la IA salvar el clima?* (2024c), este video sugiere que la IA es necesaria para mitigar los efectos del cambio climático. Ahora, la narrativa puede cambiar hacia un consumo inteligente mediado por la IA, característica de la modernidad líquida, donde los problemas no se resuelven, sino que se redefinen y se les asigna una nueva herramienta de consumo para gestionarlos.

No hay que olvidar lo que dice *¿Cuánta energía consume ChatGPT?* donde “el 80% del consumo energético en internet se debe al consumo de música o películas en línea” (Deutsche Welle, 2023, minutos 00:01:06.00- 00:01:14.00). Esto apunta directamente al corazón de lo que Bauman (2013) describe como la sociedad de consumo, donde la función de la cultura de consumo no es satisfacer necesidades existentes, sino crear constantemente nuevas necesidades y mantener las ya existentes permanentemente insatisfechas. Obligando a un cambio

incesante para mantener el estatus y la pertenencia por medio de la moda. Ejemplo de ello, el modelo de negocio del *streaming* donde el lanzamiento constante de nuevos y mejores contenidos asegura que el consumidor nunca se sienta completamente satisfecho y continúe su ciclo de consumo.

Las series, películas y canciones se vuelven virales y son consumidas masivamente en un corto período, solo para ser reemplazadas rápidamente por la siguiente novedad bajo la presión social que acelera el consumo mediático de forma masiva. impulsada por la necesidad de novedad. Este ciclo de rápido envejecimiento de las ofertas exige una producción y un consumo acelerado, lo que se traduce directamente en un mayor uso de datos y energía. Por ello, el hambre energética y la consecuente aceleración de emisiones de CO2 son el reflejo material del apetito insaciable del consumidor de la modernidad líquida que menciona Bauman (2000), que prevé aumentar en más de un 60% en la próxima década como consecuencia climática de las dinámicas socioculturales.

Sin embargo, la *Conservación animal con IA* (2025a) surgiere nuevas necesidades entre científicos y científicas de confiar en las futuras generaciones el desarrollo de nuevas tecnologías y productos en beneficio de la humanidad por medio de la resolución de los problemas globales. Además, más profesionales, entre ellos biólogos, utilizarán más herramientas y programas con IA, como el *Wildlife Insights* (s.f.) que busca compartir datos y más datos, como bien señala el programa *¿Puede la IA ayudar a proteger la vida salvaje?* (2024b).

En el caso del video *Inteligencia artificial de la agricultura* (2025), evidencia la aparición de nuevas y urgentes necesidades para los usuarios (agricultores, investigadores, cocineros). Primero, la

necesidad de semillas más resistentes a un clima cambiante y extremo (sequías, lluvias torrenciales). Segundo, la necesidad de reducir el uso de pesticidas costosos y dañinos para la salud y el medio ambiente. Tercero, ahorrar agua en regiones con escasez extrema. Finalmente, optimizar la producción y reducir el desperdicio de alimentos en toda la cadena de valor. En este sentido, Bauman (2007b) argumentaría que la sociedad de consumidores no solo satisface deseos, sino que es una máquina de crearlos constantemente. El “síndrome de la impaciencia” (Bauman, 2007a), característico de la modernidad líquida, se manifiesta en la demanda de soluciones inmediatas a problemas complejos. La lentitud del trabajo manual y la imprecisión del ojo humano se vuelven intolerables. Así, la IA responde a la necesidad de aceleración: el robot analiza más rápido que el humano, la aplicación ofrece un diagnóstico instantáneo y el software predice la demanda para evitar el despilfarro. Se buscan “atajos” que ahorren tiempo y esfuerzo, y la tecnología de IA se presenta como el atajo definitivo.

El documental *Inteligencia Artificial contra Desastres Naturales* (2025c) ilustra aplicaciones concretas de esta tecnología. Ejemplo, el caso de Kenia, donde numerosos agricultores dependen de los datos enviados por la empresa Tomorrow AI para determinar el momento óptimo de siembra. Este conocimiento, líquido y efímero, vuelve obsoletas las prácticas tradicionales. Esta misma lógica predictiva se escala a nivel comunitario a través de iniciativas como el proyecto de las Naciones Unidas sobre Resiliencia ante Desastres Naturales. Dicho programa capacitará a las comunidades para utilizar la IA en la identificación temprana de riesgos, el análisis en tiempo real de la propagación de fenómenos, tales como incendios forestales o inundaciones, y la difusión de alertas

geolocalizadas, disolviendo la espera y la deliberación, reemplazándolas por una gestión algorítmica de la supervivencia.

### ***La satisfacción de los consumidores con las herramientas IA***

El programa, *IA, hambrienta de energía. El costo climático de la IA* indica que la IA “nos sorprende más con su capacidad para brindarnos soluciones” (Deutsche Welle, 2024a, minutos 00:00:08.280-00:00:10.200). Sin embargo, algunas comunidades manifiestan su descontento por el consumo de agua y energía.

Ahora bien, en el video titulado *¿Puede la IA salvar el clima?* se evidencia una oportunidad de satisfacción inicial con sus funcionalidades y la promesa de eficiencia donde las decisiones no están contaminadas por la ideología o la emoción, sino que son puras y objetivas, porque ahora “nadie podría acusar a un partido de tener una política climática inconveniente y los cambios de gobiernos dejarían de ser relevantes” (Deutsche Welle, 2024c, minutos 00:01:6.00- 00:01:12.00 y 00:01:6.00- 00:01:12.00).

Sin embargo, esa satisfacción con las herramientas de IA es a menudo fugaz y superficial, impulsada por el constante “flujo de novedades” y la “tiranía del momento” (Bauman, 2007b). La velocidad con la que se adoptan nuevas tecnologías (IA) y la corta vida útil de las expectativas de satisfacción contribuyen a un ciclo de desafección, donde los problemas ambientales, una vez visibilizados, generan una insatisfacción profunda que el ritmo frenético del consumo busca constantemente eliminar y reemplazar.

Pero, no es la única satisfacción instantánea. Quizás, algunas herramientas como ChatGPT han eliminado el *deseo* de investigar y

leer, reemplazándolo por el acto mismo, sin espera. En el video *¿Cuánta energía consume ChatGPT?* resalta que la IA “puede hacer los deberes del colegio, explicar textos complejos, o escribir poesías” (Deutsche Welle, 2023, mintos 00:00:0.70-00:00:0.13).

Pero, no todas las personas muestran satisfacción. Al no tomarse en cuenta la voz de los afectados por el impacto ambiental, como bien indica el programa *El coste ambiental de la inteligencia artificial* (2025b), puede incidir en los sentimientos de disgustos o enojos de las personas, como bien sucedió en las comunidades de Santiago de Chile, no solo por los pocos puestos de trabajos generados sino por el impacto ambiental generado por la implementación de centros de datos de gran infraestructura en suelo chileno. Sin embargo, no es el único lugar donde se manifiesta el descontento, por ejemplo, en Memphis, muchos vecinos no están contentos porque el entrenamiento de la supercomputadora del mundo con 200 mil GPU genera gases desde las turbinas.

En el caso del documental *Inteligencia artificial de la agricultura* (2025), los usuarios de las herramientas de IA expresan un alto grado de satisfacción. El agricultor camerunés ha ahorrado dinero y ha podido ampliar su cultivo; el productor español ha reducido su consumo de agua en un 40%; y el comedor empresarial ha evitado desperdiciar más de mil comidas en un año. La IA cumple su promesa de gratificación, uno de los pilares de la sociedad de consumo. Sin embargo, para Bauman (2007b), la satisfacción en la sociedad de consumo es, por diseño, una experiencia momentánea y efímera. El sistema se alimenta de la insatisfacción perpetua para asegurar que el ciclo de consumo nunca se detenga. En este sentido, la satisfacción que siente hoy el agricultor con su aplicación es un episodio en un “tiempo puntillista”,

una serie de momentos desconectados. Mañana, una nueva plaga, una actualización del software o la oferta de una tecnología competidora nueva y mejorada convertirán su herramienta actual en algo anticuado y obsoleto, generando una nueva insatisfacción que deberá ser calmada con una nueva compra. El cocinero que utiliza la IA para reducir el desperdicio se siente satisfecho hoy, pero el sistema lo empuja a buscar constantemente nuevas optimizaciones, en un ciclo sin fin de mejoras y reemplazos.

Otro ejemplo, se evidencia en el documental *Inteligencia artificial contra desastres naturales* expresada por la satisfacción del jefe del servicio meteorológico de Tomorrow AI por el impacto positivo: “modelos de IA lo hacen en cuestión de minutos” (Deutsche Welle, 2025c, minutos 00:03:37.00- 00:03:44.00), ejemplo perfecto de los ritmos acelerados donde la utopía tecnológica que avanza según Bauman (2017), y promete un futuro mejor y más controlado, ofreciendo una sensación de poder, pero donde la vulnerabilidad de las comunidades frente a estos eventos no desaparece.

### ***La responsabilidad oculta de las empresas de IA en generar otros problemas ambientales***

Bauman (2007b) interpretaría esta responsabilidad oculta como la conversión de las promesas de progreso en una maldición, donde los riesgos y daños no se reconocen plenamente. El *greenwashing* y la falta de regulación específica son ejemplos de mentiras políticas o verdades a medias que ocultan la interacción humana y ambiental detrás del fetichismo de la mercancía. Además, las personas aún desconocen, cómo esta tecnología se alimenta de sus datos (personales) para poder

funcionar correctamente, mientras algunas empresas manifiestan su intención resolver problemas climáticos.

Herramientas como ChatGPT es la materialización del síndrome de la impaciencia que menciona Bauman (2007a), que ofrece respuestas inmediatas, eliminando la demora y el esfuerzo que antes implicaba la búsqueda y síntesis de información. En este sentido, esta velocidad se percibe como progreso, tecnología que ahorra tiempo, sin importar su costo energético oculto.

Sin embargo, *¿Cuánta energía consume ChatGPT?*, el video indica que solo el entrenamiento de esta herramienta consumió 936 MWh equivalentes al consumo promedio de unos 100 mil hogares en Europa. Claro ejemplo paradigmático de la economía del exceso, el despilfarro y el engaño que caracteriza al consumismo. Pero, “Nadie piensa en los costos o en la creciente demanda energética... donde cada búsqueda cuesta 2 centavos de euros y los costos se van acumulando” (Deutsche Welle, 2023, minutos 00:00:0.15-00:00:0.31). En este sentido, este costo por euro es el precio monetario de esta inmediatez, pero el costo energético, hídrico y material es el daño colateral, que menciona Bauman (2007b)

Además, como bien señala el programa *El coste ambiental de la inteligencia artificial* (2025b), lo que nadie sabe es que el verdadero consumo de energía que ocurre en los enormes centros de datos que procesan las consultas. De ahí, la necesidad de grandes cantidades de recursos, entre ellos agua y metales, además de la energía. Por ello, la aceleración mediática que estas herramientas prometen y encarnan es, en términos materiales, una aceleración de la entropía y el consumo de recursos a una escala sin precedentes, todo ello invisibilizado para no perturbar la experiencia del consumidor.



El programa *El coste ambiental de la inteligencia artificial* (2025b) resalta estos costos ocultos en los consumos de agua y energía que impactan directamente en la agricultura de países como Chile. Sin olvidar, lo que implica las limitaciones de agua en las comunidades, y su impacto más en las mujeres. Situación que ha llevado a pensar en la falta de responsabilidad política y ausencia de una legislación robusta ambiental.

El presente está saturado de riesgos que generan una sensación de inadecuación y miedo (la pérdida del empleo, la inestabilidad social, la obsolescencia de nuestras habilidades y, crucialmente en este contexto, la catástrofe climática). En este sentido, la propuesta de una IA que gestione la política climática se alimenta directamente de esta ansiedad.

La política actual, con sus debates, intereses contrapuestos y cambios de gobierno, es vista como parte del problema: es caótica, ineficiente y poco fiable. La IA, en cambio, promete un escape de esta incertidumbre. Ofrece un retorno a la estabilidad y la fiabilidad, valores que Bauman (2017) asocia con la visión idealizada del pasado.

En el centro de la aceleración mediática, la velocidad de la innovación y la “tiranía del momento” (Bauman, 2007b) contribuyen a esta ocultación. La atención está constantemente desviada hacia las novedades y las supuestas ventajas inmediatas, lo que dificulta una evaluación profunda y a largo plazo de las consecuencias ambientales.

En el caso del documental *Inteligencia artificial en la agricultura* de Schäfer, (DW Documental, 2025), presenta una visión casi utópica, sin mencionar los daños colaterales de estas tecnologías. Este silencio es significativo. Desde una perspectiva ambiental crítica, la responsabilidad oculta de las empresas de IA incluye: Primero, el entrenamiento

de algoritmos y el mantenimiento de centros de datos requieren enormes cantidades de energía, a menudo de fuentes no renovables, contribuyendo así al mismo cambio climático que pretenden combatir. Segundo, la proliferación de robots, drones y sensores genera una nueva corriente de desechos tecnológicos difíciles de reciclar. Esto encaja con la descripción de que la ciudad cuya opulencia se mide por lo que arroja a la basura. Tercero, aunque la aplicación en Camerún parece democratizar el acceso, a nivel global estas tecnologías son costosas y accesibles solo para una élite. Esto crea una nueva infraclase de agricultores que no pueden competir, profundizando la desigualdad. La IA, que promete optimizar la distribución de alimentos, puede acabar reforzando las divisiones entre los que tienen acceso a la tecnología y los que no. Entonces, la narrativa mediática, al omitir estos daños colaterales, actúa como el lenguaje político donde las mentiras suenan como verdades.

### ***El speedwatching***

El programa, *IA, hambrienta de energía. El costo climático de la IA*, no menciona explícitamente el *speedwatching*. Sin embargo, el texto recalca la celeridad intrínseca de la IA en procesar y analizar datos, destacando que puede organizar “cientos de miles de datos en una fracción ínfima de tiempo” (Deutsche Welle, 2024a, minutos 00:02:27.760-00:03:00.440). Ahora bien, si interpretamos el *speedwatching* como la tendencia a consumir información o experiencias a una velocidad acelerada, este concepto se alinea con las ideas de Bauman (2000) sobre la modernidad líquida. Sin embargo, la aceleración mediática es el corazón de este punto. Por lo general, los videos tienen un ritmo rápido, con muchos gráficos, cortes ágiles y mensajes cortos y digeribles. Están

diseñado para ser consumido rápidamente, síntoma perfecto de la vida líquida y la aceleración mediática.

Consumimos información a toda velocidad. Sin embargo, la prisa por informarnos sobre un tema tan complejo como la IA y el clima, por ejemplo, lleva a una comprensión superficial. Vemos el video, sentimos que entendemos el tema, y pasamos a lo siguiente. Es la ilusión del conocimiento en la era de la información acelerada, una forma de consumo que impide la reflexión y el compromiso a largo plazo (Bauman, 2007b).

En el caso del video *Inteligencia artificial de la agricultura* (2025), es un ejemplo de tiempo puntillista. Salta rápidamente de un lugar a otro (Cornwall, Alemania, Camerún, Andalucía, Madrid), presentando soluciones complejas en fragmentos cortos y fácilmente digeribles. Esta aceleración mediática impide una reflexión profunda sobre las implicaciones de cada tecnología, promoviendo una cultura del distanciamiento, de la discontinuidad y del olvido. El espectador consume estas píldoras de información sin tiempo para procesarlas críticamente, de manera análoga a como el consumidor adquiere y desecha productos.

Bajo este panorama, la gratificación es casi instantánea, eliminando la espera. Se vive en un estado de emergencia permanente, donde el cambio climático exige soluciones urgentes que solo la velocidad de la IA puede proporcionar. Este enfoque mediático acelera la percepción del problema y de su solución, pero al mismo tiempo desacelera el compromiso cívico y la reflexión ética, al presentar la tecnología como la única respuesta viable, eximiendo a la sociedad y a los individuos de su responsabilidad más profunda.

## Reflexión final

El panorama actual de la Inteligencia Artificial frente a la crisis ambiental nos sitúa en una profunda paradoja. Por un lado, se nos presenta un discurso hegemónico y optimista, impulsado por las corporaciones tecnológicas y otras empresas, que posiciona a la IA como la herramienta que ayudaría al planeta frente al cambio climático entre otros problemas ambientales, desde optimizar el consumo energético de edificios hasta proteger especies en peligro y predecir desastres naturales. En este sentido, la IA se vende como una solución rápida, eficiente y supuestamente infalible. Esta narrativa encaja a la perfección con lo que Bauman (2000) describiría como el frenesí de progreso de la modernidad: la fe inquebrantable en que la próxima innovación tecnológica resolverá los problemas creados por la anterior.

El valor supremo que se exalta es la velocidad. La capacidad de la IA para procesar datos “en una fracción ínfima de tiempo” se convierte en su principal atractivo, respondiendo al “síndrome de la impaciencia” de nuestra cultura. Esta aceleración se refleja en la propia narrativa mediática (el *speedwatching*), que nos presenta estas realidades en fragmentos rápidos y digeribles, impidiendo una reflexión crítica y profunda.

Esta fascinación por la inmediatez tiene una doble función: por un lado, ofrece la gratificación instantánea que exige el consumidor líquido; por otro, sirve como una eficaz cortina de humo. La velocidad con la que se celebran las soluciones de la IA desvía la atención de la lentitud con la que se acumulan sus costos ambientales y sociales. La rapidez de la innovación corporativa supera con creces la capacidad

de las comunidades y las regulaciones para responder, generando una desaceleración forzosa del compromiso cívico y la deliberación ética.

En última instancia, nos enfrentamos a una pregunta crucial: ¿estamos realmente resolviendo problemas ambientales o simplemente estamos refinando los mecanismos del consumismo para aplicarlos a la catástrofe? Al delegar las decisiones difíciles a un agente no humano y al aceptar la narrativa de que cada crisis es una oportunidad de negocio, corremos el riesgo de externalizar nuestra propia responsabilidad. La promesa de “reconstruir el hogar ideal” a través de la IA resulta ser una utopía seductora, pero profundamente engañosa, que nos distrae del trabajo lento, colectivo y esencialmente humano de repensar nuestro modelo de producción, consumo y convivencia en un planeta con límites finitos. Su hambre de energía y agua para alimentar centros de datos y entrenar algoritmos genera nuevas y agudas presiones sobre ecosistemas ya vulnerables, como lo demuestran los conflictos por el agua en Chile y Uruguay. Esta es la responsabilidad oculta de la industria: mientras se promueve a la IA como un remedio, su propia infraestructura acelera la crisis que pretende mitigar.

## Referencias

Bauman, Z. (1999). *La globalización: Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2007a). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Gedisa.

- Bauman (2007b). *Vida de consumo* (M. Rosenberg & J. Arrambide, Trad.). Fondo de Cultura Económica. <https://cuaticocom.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/275.-vida-de-consumo-1.pdf>
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. Paidós.
- Brewer, P. R., Bingaman, J., Paintsil, A., Wilson, D. C., & Dawson, W. (2022). Media Use, Interpersonal Communication, and Attitudes Toward Artificial Intelligence. *Science Communication*, 44(5), 559-592. <https://doi.org/10.1177/10755470221130307> (Original work published 2022)
- Chang, M. (2024). Does the Media's Partisanship Influence News Coverage on Artificial Intelligence Issues? Media Coverage Analysis on Artificial Intelligence Issues. *Social Science Computer Review*, 43, 564 - 577. <https://doi.org/10.1177/08944393241268526>
- Choi, S. (2024). Temporal Framing in Balanced News Coverage of Artificial Intelligence and Public Attitudes. *Mass Communication and Society*, 27(2), 384-405. <https://doi.org/10.1080/15205436.2023.2248974>
- Cui, D., & Wu, F. (2021). The Influence of Media Use on Public Perceptions of Artificial Intelligence in China: Evidence from an Online Survey. *Information Development*, 37, 45-57. <https://doi.org/10.1177/0266666919893411>
- Delgado, C. (2015, 21 de junio). *Nueva imagen y más formatos en DW para mentes críticas*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/>

es/nueva-imagen-y-m%C3%A1s-formatos-en-dw-para-mentes-cr%C3%ADticas/a-18530177

Deutsche Welle. (2023). ¿Cuánta energía consume ChatGPT? [Video]. DW. <https://www.dw.com/es/cu%C3%A1nta-energ%C3%ADa-consume-chatgpt/video-65560382>

Deutsche Welle. (2024a). IA, hambrienta de energía. El costo climático de la IA [Video]. <https://www.dw.com/es/inteligencia-artificial-el-costo-clim%C3%A1tico-oculto/video-68990523>

Deutsche Welle (2024b) ¿Puede la IA ayudar a proteger la vida salvaje? <https://www.dw.com/es/enlaces-puede-la-ia-ayudar-a-proteger-la-vida-salvaje/video-67752877>

Deutsche Welle. (2024c, setiembre 05). ¿Puede la IA salvar el clima? [Video]. <https://www.dw.com/es/puede-la-ia-salvar-el-clima/video-70124808>

Deutsche Welle. (2025a). Conservación animal con Inteligencia Artificial. [https://www.dw.com/es/conservaci%C3%B3n-animal-gracias-a-la-inteligencia-artificial/video-72852004?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.dw.com/es/conservaci%C3%B3n-animal-gracias-a-la-inteligencia-artificial/video-72852004?utm_source=chatgpt.com)

Deutsche Welle. (2025b). El coste ambiental de la inteligencia artificial. <https://www.dw.com/es/enlaces-el-coste-ambiental-de-la-inteligencia-artificial/video-71424861>

Deutsche Welle. (2025c). Inteligencia artificial contra desastres naturales. <https://www.dw.com/es/enlaces-inteligencia-artificial-contra-los-desastres-naturales/video-72018524>

DW Documental. (2024, setembro 01). *La inteligencia artificial, ¿nuestra salvación o condena? | Nosotros y ellos | DW Documental* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=3lnp6mdlf\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=3lnp6mdlf_o)

DW Documental. (2025, junho 22). *Inteligencia artificial en la agricultura | DW Documental* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=-Cie\\_vZcW7w](https://www.youtube.com/watch?v=-Cie_vZcW7w)

Fernández, R. (2020, 10 de septiembre). Previsión del impacto de la inteligencia artificial en la emisión de gases de efecto invernadero en cada región del mundo en 2030. *Statista*. <https://es.statista.com/estadisticas/1132891/impacto-de-la-ia-en-emision-de-gases-de-efecto-invernadero-por-region-mundial/>

Fernández, R. (2024, 4 de noviembre). Inteligencia artificial: usuarios mundiales 2020-2030. <https://es.statista.com/estadisticas/1535028/inteligencia-artificial-usuarios-mundiales/>

Hernandes, R., & Corsi, G. (2024). Artificial Intelligence in Brazilian News: A Mixed-Methods Analysis. ArXiv, abs/2410.17423. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2410.17423>.

Ittefaq, M., Zain, A., Arif, R., Ala-Uddin, M., Ahmad, T., & Iqbal, A. (2025). Global news media coverage of artificial intelligence (AI): A comparative analysis of frames, sentiments, and trends across 12 countries. *Telematics Informatics*, 96, 102223. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2024.102223>.

Melo, M. (2025). La IA dispara el consumo energético global. *Statista*. <https://es.statista.com/grafico/34292/generacion-de-electricidad-para-abastecer-los-centros-de-datos-por-fuente-de-energia/>



UNESCO. (2025). Unesco presenta serie audiovisual “IA y Periodismo en un mundo desafiante” para fortalecer el uso ético de la inteligencia artificial en los medios de América Latina y El Caribe. <https://www.unesco.org/es/articles/unesco-presenta-serie-audiovisual-ia-y-periodismo-en-un-mundo-desafiante-para-fortalecer-el-uso>

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

A Onda 176, 177, 180, 184, 187, 189, 191

A Seita 182

A Substância 220, 223, 224, 226, 231, 235

audiovisual 14, 61, 75, 79, 123, 132, 157,  
160, 168, 170, 194, 195, 196, 210, 215,  
216, 222, 254, 259, 265, 289

audiovisuales 262, 266, 267, 268

## B

Bonequinha de Luxo 238, 239, 240, 241,  
243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,  
250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,  
257, 258, 259

## C

cenográfico 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 95, 98

cine 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24,  
26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37

cinema 5, 37, 39, 45, 46, 52, 56, 59, 60, 61,  
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 81,  
82, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107,  
110, 112, 113, 114, 119, 120, 126, 127,  
128, 129, 150, 151, 152, 153, 154, 155,  
158, 163, 167, 168, 169, 170, 171, 172,  
174, 176, 177, 178, 179, 193, 194, 204,  
208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 219,  
220, 221, 222, 224, 226, 234, 235, 238,  
239, 240, 242, 244, 245, 248, 249, 253,  
254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261

cinema de horror 67, 220, 221, 234

Cisne Negro 58, 59, 60, 61, 68, 69, 70, 73,  
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

composição 12

comunicação 71, 83, 108, 109, 174, 189, 261

comunicación 33

Corpo Elétrico 192, 193, 194, 195, 196, 197,  
198, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 209,  
211, 212, 215, 216, 217

corpo feminino 141, 149, 220, 228, 229,  
230, 232, 234

## D

Darren Aronofsky 58, 59, 60, 61, 68, 80

democracia 176, 177

democracias 177, 190

Design 4

documentário 47, 48, 49, 50, 51, 52, 83, 84,  
86, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99,  
101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111,  
112, 113, 114, 116, 118, 120, 121, 122,  
128, 129, 130, 131, 132, 133, 139, 141,  
144, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159,  
163, 166, 173, 174, 210

DW 262, 265, 266, 267, 272, 281, 286,  
287, 288

## E

Eduardo Coutinho 8, 103, 104, 105, 106, 112,  
113, 116, 120, 121, 122, 126, 128, 129

ética 11

eXtremidade 193, 194, 195, 197, 198, 204,  
215

## F

ficcional 47, 129, 151, 155, 176, 180

ficcionalidade 101, 150

filmes 21, 23, 26, 30, 39, 52, 60, 62, 63, 64,  
65, 66, 67, 69, 70, 81, 103, 105, 117,  
152, 155, 178, 179, 191, 210, 224, 225,  
236, 245, 247, 248

fotografia 12

## G

Guerra Fria 241, 245, 247, 248, 249

## H

Hollywood 14, 15, 18, 19, 20, 27, 28, 31, 34, 36, 37, 238, 239, 241, 242, 245, 247, 249

horror 67, 70, 86, 95, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 229, 231, 234, 235, 236

## I

IA 2, 4, 5, 10, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289

insurgência 192, 195, 215, 216

insurreição 220, 234

inteligencia artificial 264, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 278, 280, 281, 287, 288, 289

## J

jornalismo 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 118, 120, 127, 128, 129, 130

jornalista 112

jornalística 106, 109, 110, 117, 129, 130

jornalísticas 104, 112

jornalístico 8, 103, 106, 108, 110, 127

## L

LGBTQIAPN+ 194, 204, 211

## M

memória 45, 48, 49, 51, 70, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 95, 97, 98, 99, 100, 151, 154, 164, 196, 255

mediático 12

## P

personaje 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37

política 38, 39, 40, 50, 53, 55, 115, 116, 121, 128, 141, 143, 145, 146, 155, 159, 168, 177, 186, 188, 193, 195,

203, 204, 206, 215, 239, 244, 245, 248, 258, 272, 277, 281

políticas 38, 49, 55, 65, 89, 95, 140, 146, 182, 195, 203, 209

## Q

queer 192, 193, 194, 195, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 213, 215, 216, 219, 261

## R

Récits d'Ellis Island 38, 39, 40, 42, 48, 50, 51, 52, 53, 56, 57

## S

Sergei Eisenstein 52, 150, 151, 166, 169, 172

Slow Living 11

streaming 275

## T

Todos nós cinco milhões 131, 132, 133

Torre das Donzelas 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100

## V

vídeo 105, 129, 218

## X

xenofobia 238, 240, 248

## Y

Yellowface 242, 261

Youtube 267, 288

YouTube 57, 82

# RIA

---

## Editorial