

# CARTOGRAFIA AUDIOVISUAL

GÊNERO,  
NARRATIVA  
E SOCIEDADE

Org.  
Murilo de Castro  
Samuel Carvalho Lima Silva

P

Copyright © 2026 Editora PELICULA

**Cartografia Audiovisual: Gênero, Narrativa e Sociedade**

Organização de:

Murilo de Castro

Samuel Carvalho Lima Silva

ISBN: 978-65-978800-2-7

Editora Pelicula

2026

**Diagramação e Projeto Gráfico**

Renan da Silva Dalago

**EVENTO NACIONAL DA REVISTA PELICULA EM PARCERIA COM A FACULDADE NOVOESTE**

**Faculdade NOVOESTE**

Rua Rui Barbosa, 1792 - Centro

Campo Grande/MS

CEP: 79004-441

[www.novoeste.edu.br](http://www.novoeste.edu.br)

**Revista PELICULA**

[www.pelicula.art.br](http://www.pelicula.art.br)



Esta obra é de acesso aberto.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra,  
desde que citada a fonte e autoria e respeitando  
a Licença Creative Commons indicada.

**O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA  
RESPONSABILIDADE DOS AUTORES.**

A seleção da obra foi realizada pelo Conselho Editorial da Jornada de Audiovisual e Artes do Vídeo PELICULA, com base em avaliação cega por pares sem uso de Inteligência Artificial.

**Direitos reservados a  
PELICULA**

marca registrada

Goiânia, Goiás

[pelicula@coletivocineforum.com](mailto:pelicula@coletivocineforum.com)

[www.pelicula.art.br](http://www.pelicula.art.br)



## COMITÊ CIÊNCIA E ORGANIZADORES

Altamir Botoso  
João Carlos Costa Jr.  
Murilo de Castro  
Renan Dalago  
Vitória Nantes Marinho Adorno  
Victor Finkler Lachowski  
André Rezende Benatti  
Isabela Domingues

## AVALIADORES

Aluísio Ferreira de Lima – Universidade Federal do Ceará  
Atilio Butturi Junior – Universidade Federal de Santa Catarina  
Bárbara Piazza – Universidade Federal do Paraná  
Carlos Alberto Debiasi – PUC Paraná  
Daniel Bassan Petry – Universidade de São Paulo  
Dennis Castanheira – Universidade Federal Fluminense  
Francisco Pereira Smith Júnior – Universidade Federal do Pará  
Geraldo Vicente Martins – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Gláucio Henrique Matsushita Moro – PUC Paraná  
Graziela Ribeiro Baena – Universidade Federal do Pará  
Henrique Maia Lins Vaz – Universidade Federal de Juiz de Fora  
João Carlos Costa Jr. – Faculdade NOVOESTE  
Kátia Rodrigues Paranhos – Universidade Federal de Uberlândia  
Larissa Latif Plácido Saré – Universidade Federal do Pará  
Marcio Markendorf – Universidade Federal de Santa Catarina  
Marco Aurelio da Cruz Souza – Universidade Federal de Pelotas  
Martha Gomes de Freitas – Universidade Federal de Pelotas  
Michelle Farias Sommer – Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Murilo de Castro – Universidade Federal do Paraná  
Márcia Gomes Marques – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Noemi dos Reis Corrêa – Instituto Federal de Mato Grosso  
Rafael Adelino Fortes – Instituto Federal de Mato Grosso  
Roberto Franco Moreira – Universidade de São Paulo  
Rodrigo Daniel Levoti Portari – Universidade Estadual de Minas Gerais  
Rosângela Fachel de Medeiros – Universidade Federal de Pelotas  
Suyanne Tolentino de Souza – PUC Paraná  
Whander Allípio Sulurico Silva – Universidade Federal de Uberlândia

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cartografia audiovisual [livro eletrônico] :  
gênero, narrativa e sociedade / [organização de  
Murilo de Castro, Samuel Carvalho Lima Silva].  
-- Goiânia, GO : Pelicula, 2026.  
PDF

vários autores.  
Vários colaboradores.  
ISBN 978-65-978800-2-7

1. Artigos - Coletâneas 2. Filmes brasileiros -  
História e crítica 3. Narrativas 4. Produção  
audiovisual 5. Relações sociais 6. Semiótica  
7. Séries de televisão - História e crítica  
I. Castro, Murilo de. II. Silva, Samuel Carvalho  
Lima.

26-353741.0

CDD-006.7

## Índices para catálogo sistemático:

1. Áudio e vídeo : Produção audiovisual 006.7

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB -  
SP-010133/0



## SUMÁRIO

<b>A ARTE IMITA A VIDA? A “MANOSFERA” E AS REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE NA MINISSÉRIE <i>ADOLESCÊNCIA</i> (2025)</b> Gabrielly Vieira de Souza	8
<b>CINEMA E MASCULINIDADE: SIMBOLIZAÇÃO, AFETO E VIOLÊNCIA NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA E SEUS DISCURSOS</b> Samuel Alexandre de Almeida Batista Tânia Maria Gomes da Silva Priscila Laíssa Toledo	20
<b>EMMA DE JANE AUSTEN E CHER DE AMY HECKERLING: ENTRE A INTERTEXTUALIDADE E A ATUALIZAÇÃO DO CLÁSSICO</b> Laura Lopes da Silva	32
<b>O CORPO COREOGRÁFICO EM <i>TODA UMA NOITE</i> (1982), DE CHANTAL AKERMAN</b> Raiane Claudia Feitosa Ferreira	41
<b>INTERROMPER O MOVIMENTO, REVELAR A ILUSÃO: PROPOSTAS PARA UMA TEORIA DO CINEMA ESTRUTURAL NORTE-AMERICANO</b> Frederico Franco	51
<b>ENSINAR COM ROCK’N’ROLL: REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DO EDUCADOR NO FILME <i>ESCOLA DE ROCK</i></b> Nickolas Marques de Andrade Valéria Bussola Martins	62
<b><i>CARNE TRÊMULA</i>: MATERIALIDADE, FOTOGENIA E SENTIDO</b> Kennya Severiano de Sousa	73
<b>DESLOCAMENTO COMUNAL DO FILME <i>A VIZINHANÇA DO TIGRE</i> (2014)</b> Daniel da Silva Araújo	84
<b>O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE LOUCURA, AS INSTITUIÇÕES PSIQUIÁTRICAS BRASILEIRAS E SUAS PRÁTICAS NO SÉCULO XX</b> Patricia Santos Santinelli	91
<b>“EU DEVO ESCUTAR A LÍNGUA DO DIABO EM SUA BOCA?” O ARQUÉTIPO DA MULHER-BRUXA E O EMBATE COM A DIVINA PROVIDÊNCIA NO FILME <i>THE WITCH</i> (2015)</b> Maria Eduarda Santos da Silva	103

<b>MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS E CONTRIBUIÇÕES</b> Ana Beatriz Oliveira Coelho Marilene Gonçalves Morais	116
<b>“SÓ AS BEM QUIETINHAS VÃO CASAR”:</b> DISCURSOS ANTIFEMINISTAS EM A <i>PEQUENA SEREIA</i> (1989) Brayan Gaudêncio Rocha Janaina de Paula do Espírito Santo Manuela de Oliveira Marcondes	127
<b>INSTAURANDO CRISES: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO CINEMA-ESCALURA NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO</b> Tom Lisboa	135
<b>COPRODUÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO, ENTRE 2005 A 2024</b> Pedro Tayllison Machado Sirino Luciano Castro de Carvalho	145
<b>ROPOSTA DE ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA A PARTIR DE ADAPTAÇÃO DO PROTOCOLO LABOVIANO PARA NARRATIVAS ORAIS</b> Danielle Lima Ferreira Waldemar Ferreira Netto	160
<b>FILMES SOBRE HISTÓRIA E O MARKETING: O PASSADO COMO ESTRATÉGIA PARA CAPTURAR A AUDIÊNCIA</b> Alice Rosa Marques Natália Gollin Viegas Miriam de Souza Rossini	172
<b>A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NO AUDIOVISUAL PUBLICITÁRIO: O IMPACTO DA PRESENÇA VIRTUAL DE LIL MIQUELA NO COMERCIAL DA BMW</b> Julia de Mira Amorim Hertz Wendell Camargo	183
<b>DOS LIVROS ÀS TELAS: A NARRATIVA TRANSMÍDIA DO OSEMANVERSE</b> Victor Paes Pedro Cremonez	194
<b>A MODA COMO ELEMENTO NARRATIVO EM HOLLYWOOD E OS PADRÕES CAPITALISTAS E PATRIARCAIS REPRODUZIDOS PELA RETROALIMENTAÇÃO ENTRE MODA E CINEMA</b> Stephanie Locker Geminiani	204



# A ARTE IMITA A VIDA? A “MANOSFERA” E AS REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE NA MINISSÉRIE ADOLESCÊNCIA (2025)

Gabrielly Vieira de Souza

## INTRODUÇÃO

Em 2014, a jovem Maren Sanchez foi assassinada a facadas por seu colega de classe, Christopher Plaskon, após recusar seu convite para acompanhá-lo ao baile da escola, em Connecticut (O Globo, 2016). Em 2021, em Niterói, Vitóriaya Melissa Mota foi esfaqueada por Matheus dos Santos Silva após não corresponder aos seus sentimentos românticos (G1, 2023). Em 2025, o influenciador Thiago Schutz, conhecido popularmente como “Calvo do Campari”, reprodutor de falas misóginas comuns no movimento *red pill*, foi preso em flagrante por violência doméstica e lesão corporal contra a namorada, Lais Angeli Gamarra (O Globo, 2025). Também em 2025, Jamie Miller, de treze anos, foi acusado e preso pelo assassinato da colega de escola, Katie Leonard, após a garota insinuar pelas redes sociais que o garoto era um adepto do movimento *incel*. Katie Leonard é uma vítima fictícia e Jamie Miller não é um garoto real. Maren Sanchez, Vitóriaya Melissa e Lais Angeli são vítimas reais e seus agressores Christopher Plaskon, Matheus dos Santos Silva e Thiago Schutz, também são.

Embora Stephen Graham, o criador da minissérie *Adolescência* (2025), não tenha se inspirado especificamente nos casos mencionados para o desenvolvimento de sua obra, ele esclareceu em uma entrevista que a frequência de casos de ataques violentos contra mulheres, partindo de garotos cada vez mais jovens, o fez se questionar a respeito de que tipo de homens, como sociedade, estamos construindo. O que está acontecendo de errado e o que as pessoas não estão percebendo? A partir de suas inquietações, *Adolescência* foi criada (Veja, 2025).

No enredo do seriado, Jamie Miller, de apenas treze anos, é acusado de assassinar a facadas sua colega de escola, Katie. Luke Bascombe, inspetor responsável pelo caso, tenta compreender as motivações por trás do crime, ao mesmo tempo que a família Miller tenta lidar com as consequências do acontecimento. Enquanto a investigação avança, fica claro não apenas para os personagens, mas também para os telespectadores que as motivações e convicções do garoto são mais complexas do que se espera.

Conforme a narrativa se desenvolve, torna-se evidente que Jamie não age no vazio. Sua percepção de si mesmo, de sua masculinidade e de seu lugar no mundo é moldada por discursos que circulam fortemente nos ambientes digitais contemporâneos. A “manosfera”, também conhecida como “machosfera”, consiste em um conjunto de fóruns, perfis e produtores de conteúdo que promovem ideais de masculinidade hierárquica, antifeminista e, muitas vezes, explicitamente hostil às mulheres (Lima-Santos; Santos, 2022, p. 1088). Na série, esse universo funciona como eixo interpretativo central para compreender como um adolescente tão jovem pôde internalizar lógicas violentas com tanta convicção.

Nesse sentido, a pesquisa justifica-se pela relevância social e cultural de discutir as representações das masculinidades em um contexto de intensificação da violência de gênero e fortalecimento de discursos conservadores em ambientes digitais. Conforme apontam Hall (2006) e Kellner (2001), as mídias não apenas refletem a realidade social, mas participam ativamente da construção de identidades e visões de mundo. Assim, analisar uma obra audiovisual que aborda criticamente tais questões contribui para compreender os modos pelos quais a cultura de mídia elabora, reforça ou problematiza discursos de gênero e poder.

Diante disso, o presente artigo tem como problema de pesquisa investigar de que forma a minissérie *Adolescência* possibilita a problematização e a crítica à masculinidade hegemônica ao representar a circulação de discursos *incel*, *red pill* e conservadores entre jovens. O objetivo geral da pesquisa é analisar como a obra constrói representações do comportamento masculino contemporâneo a partir da articulação entre narrativa audiovisual, cultura digital e contexto social. Como objetivos específicos, busca-se: (a) discutir as conexões entre a narrativa da série e a realidade social marcada pelo crescimento de discursos misóginos entre jovens; e (b) refletir sobre as estratégias narrativas e discursivas utilizadas pela obra para criticar modelos hegemônicos de masculinidade.

Do ponto de vista metodológico, adota-se uma abordagem qualitativa, de caráter crítico-interpretativo, fundamentada na análise fílmica. O estudo tem como objeto a minissérie *Adolescência*, a partir da seleção de cenas consideradas centrais para a compreensão das representações de masculinidade presentes na narrativa. A análise articula elementos narrativos e discursivos da obra com referenciais teóricos dos estudos do audiovisual, da cultura de mídia e das teorias de gênero, conforme discutido ao longo do trabalho. Assim, a integração entre a análise cinematográfica e a revisão bibliográfica possibilita compreender como a série representa, problematiza e critica as masculinidades contemporâneas, evidenciando os riscos do fortalecimento dos discursos *red pill*, *incel* e conservadores na sociedade, sobretudo entre os jovens.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa busca analisar de que forma a minissérie *Adolescência* constrói representações da masculinidade contemporânea e problematiza o avanço de discursos misóginos e conservadores entre jovens, especialmente aqueles associados à cultura *incel* e *red pill*. Parte-se do entendimento de que o audiovisual atua como um espaço privilegiado de produção e circulação de sentidos sobre gênero, identidade e poder, influenciando a forma como tais categorias são percebidas e naturalizadas socialmente. Nesse sentido, interessa compreender como a obra articula recursos narrativos e discursivos para representar a formação identitária masculina em contextos atravessados pela cultura digital. Para sustentar essa análise, faz-se necessário mobilizar alguns conceitos centrais que orientam o estudo, entre eles: cultura de mídia, identidade, gênero, masculinidade hegemônica e performatividade de gênero. A partir da explicitação desses conceitos, torna-se possível desenvolver uma leitura crítica da obra, articulando seus elementos narrativos às disputas sociais que atravessam as masculinidades na contemporaneidade.

Nesse contexto, Douglas Kellner (2001) entende cultura de mídia como um conjunto de elementos capazes de moldar a forma como o sujeito compreende a si mesmo e o mundo ao seu redor. Para ele, imagens, músicas, moda, cinema, rádio e demais participantes do meio midiático são desenvolvidos especificamente

diante do contexto social em que estão inseridos, reproduzindo (positiva ou negativamente, fomentando ou questionando) os principais discursos que compõem a sociedade naquele momento. Em suas palavras:

A cultura de mídia ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (Kellner, 2001, p. 9).

No que diz respeito ao audiovisual, Kellner (2001) destaca a importância de uma leitura crítica que considere as condições sociais, econômicas e políticas de produção das obras. Essa perspectiva dialoga com a proposta de Bordwell e Thompson (2013), para quem a análise fílmica deve atentar para os elementos formais da linguagem audiovisual, compreendendo como escolhas narrativas, enquadramentos, montagem e organização estética contribuem para a construção de sentidos. Embora partam de enfoques distintos, os autores convergem na defesa de que a compreensão crítica de uma obra audiovisual exige a articulação entre forma, conteúdo e contexto.

Nesse sentido, a noção de identidade apresentada por Stuart Hall (2006) contribui para compreender como os produtos midiáticos participam dos processos de subjetivação. Para o autor, a identidade não constitui uma essência fixa, mas uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente a partir das representações e dos discursos que interpelam os sujeitos. Assim, a cultura de mídia atua como espaço privilegiado de circulação desses discursos, oferecendo modelos, narrativas e códigos por meio dos quais os indivíduos interpretam a si mesmos e aos outros. Compreende-se, portanto, que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 12).

Compreender o papel da cultura de mídia na produção de sentidos implica reconhecer que as representações veiculadas pelo audiovisual não são neutras, mas organizam e hierarquizam valores sociais. Entre esses valores, as noções de gênero ocupam lugar central, uma vez que as mídias participam ativamente da construção de expectativas, normas e modelos sobre o que significa ser homem ou mulher na sociedade contemporânea. Assim, torna-se necessário recorrer aos estudos de gênero e masculinidades como chave interpretativa para a análise das narrativas audiovisuais.

O conceito de gênero, conforme formulado por Joan Scott (1995), constitui uma categoria analítica fundamental para a compreensão das relações sociais, na medida em que possibilita decodificar significados e interpretar as formas pelas quais se estruturam as relações de poder. O gênero opera como um conjunto de práticas e representações historicamente construídas que organizam hierarquias sociais, definindo padrões normativos e atribuindo valores diferenciados a comportamentos, corpos e identidades.

No campo dos estudos sobre masculinidades, Raewyn Connell e James W. Messerschmidt (2013) propõem o conceito de masculinidade hegemônica para designar um padrão cultural que legitima a dominação masculina sobre as mulheres e a hierarquização entre os próprios homens. Trata-se de um conjunto de normas que, embora não seja plenamente incorporado pela maioria dos indivíduos, orienta comportamentos, valores e formas de reconhecimento social amplamente difundidas. Os autores ressaltam que a masculinidade hegemônica não é fixa nem universal, mas historicamente situada e passível de transformação. Conforme apontam, “as masculinidades hegemônicas passaram a existir em circunstâncias específicas e eram abertas à mudança histórica” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245), sendo constantemente disputadas e reformuladas em função de transformações sociais, políticas e culturais.

Connell (2005) desenvolve ainda as noções de masculinidades subordinadas e marginalizadas. A masculinidade subordinada refere-se às formas de masculinidade consideradas inferiores ou desviantes em relação ao modelo hegemônico, sendo frequentemente alvo de desvalorização e estigmatização. Já a masculinidade marginalizada diz respeito a sujeitos que, embora possam compartilhar valores associados à hegemonia, são impedidos de ocupar essa posição em razão de fatores estruturais como classe, raça ou etnia. Esses conceitos evidenciam que as relações de gênero se organizam de maneira hierárquica e desigual, articulando poder, exclusões e distinções no interior do próprio campo das masculinidades.

A contribuição de Pierre Bourdieu (1999) permite aprofundar essa discussão ao evidenciar como as normas de gênero operam por meio da naturalização e da violência. Para o autor, a dominação masculina não se impõe prioritariamente pela coerção física, mas pela internalização de esquemas de percepção e julgamento que fazem com que determinadas hierarquias sejam percebidas como legítimas, inevitáveis ou mesmo naturais. A masculinidade, nesse sentido, apresenta-se como uma evidência social pouco questionada, confundindo-se com o próprio fato de ser homem, o que dificulta sua problematização enquanto construção histórica e social. Essa naturalização contribui para a reprodução das hierarquias de gênero, na medida em que torna invisíveis os mecanismos sociais que sustentam a dominação masculina, deslocando o conflito do plano estrutural para o plano individual. Assim, comportamentos associados à agressividade, ao controle e à autoridade tendem a ser interpretados como traços inerentes à masculinidade, e não como produtos de um discurso que organiza as relações de poder entre os gêneros.

É justamente nesse ponto que a teoria da performatividade de gênero, proposta por Judith Butler (2003), oferece uma chave interpretativa complementar. Ao compreender o gênero não como uma essência interior do sujeito, mas como o efeito da repetição contínua de atos, gestos e comportamentos socialmente regulados, Butler (2003) explicita os modos pelos quais as normas de gênero se atualizam e se mantêm no cotidiano. A masculinidade, nessa perspectiva, não é algo que se é, mas algo que se faz reiteradamente, por meio de práticas que, ao serem repetidas e reconhecidas socialmente, passam a ser percebidas como naturais.

Assim, a violência descrita por Bourdieu (1999) encontra, na performatividade, seu modo de operação concreto: as normas masculinas se perpetuam não apenas porque são impostas, mas porque são encenadas, observadas, aprendidas e legitimadas nas relações sociais, familiares e institucionais. A performatividade de gênero permite, portanto, compreender a masculinidade como um processo contínuo de produção e

reprodução social, no qual os sujeitos reiteram regras preexistentes ao mesmo tempo em que contribuem para sua manutenção.

A repetição e a vigilância desses preceitos, contudo, não se dão sem conflitos. Em contextos marcados por transformações nas relações de poder entre homens e mulheres, a dificuldade de corresponder aos ideais masculinos hegemônicos pode gerar sentimento de frustração, ameaça e ressentimento. É nesse cenário que emergem discursos conservadores e misóginos direcionados à juventude, frequentemente amplificados pelos ambientes digitais, tornando pertinente a incorporação de estudos que abordam o ressentimento e o conservadorismo juvenil como elementos centrais para a compreensão das masculinidades contemporâneas.

No contexto das transformações contemporâneas das relações de gênero, Anjos (2023) analisa o ressentimento como uma resposta subjetiva às percepções de perda de privilégios simbólicos. Segundo o autor, o ressentimento manifesta-se quando as desigualdades são percebidas como injustas dentro de uma determinada ordem social, configurando o que denomina de “revolta submissa”, isto é, uma reação que não questiona o sistema em si, mas busca preservar a ordem vigente desde que o sujeito possa dela se beneficiar (Bourdieu, *apud* Anjos, 2023). Essa dinâmica relaciona-se, também, ao que Vargas (2025) identifica como um movimento conservador juvenil, marcado por discursos moralistas e punitivistas que buscam restaurar formas tradicionais de autoridade masculina. Tais discursos tendem a reagir às transformações nas relações de gênero por meio da reafirmação de ideais de virilidade associados à dominação, ao controle e à hierarquização entre os sexos.

Os referenciais teóricos mobilizados neste trabalho fornecem os subsídios conceituais necessários para a compreensão das manifestações contemporâneas de masculinidade reativa, situando-as como produções históricas, atravessadas por disputas de poder e por discursos amplamente difundidos na cultura de mídia. Ao articular contribuições dos estudos do audiovisual, das teorias de gênero e das reflexões sobre identidade e violência, torna-se possível compreender como tais masculinidades se constituem, se legitimam e se reproduzem em contextos sociais específicos. Esses aportes teóricos orientam, portanto, a análise empírica desenvolvida a seguir, na qual se examinam, a partir das representações audiovisuais selecionadas, os modos pelos quais a minissérie constrói e problematiza essas configurações masculinas no imaginário contemporâneo.

## DESENVOLVIMENTO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a minissérie *Adolescência*, dirigida por Philip Barantini e criada por Stephen Graham, composta por quatro episódios. A narrativa tem como ponto de partida a prisão de Jamie Miller, um adolescente de treze anos acusado de assassinar uma colega de escola, e acompanha os desdobramentos desse acontecimento sobre sua vida familiar e social. Ao longo da obra, a série constrói uma abordagem marcada pelo realismo e pela atenção às relações interpessoais, alterando o foco do esclarecimento do crime para a análise das condições sociais, afetivas e discursivas que atravessam a formação do jovem suspeito, em especial no que diz respeito às construções contemporâneas de masculinidade.

Embora a minissérie apresente uma diversidade de situações e personagens passíveis de análise,

este estudo delimita seu foco nas representações das relações familiares e nas mediações que atravessam a construção identitária de Jamie. Parte-se do pressuposto de que a violência cometida pelo personagem não é representada como um gesto isolado, mas como o resultado de processos mais amplos, que envolvem a naturalização de comportamentos masculinos, a circulação de discursos misóginos em ambientes digitais e os silenciamentos que marcam o espaço doméstico. Assim, a análise concentra-se em cenas que evidenciam esses atravessamentos, permitindo observar como determinados modelos de masculinidade são transmitidos, reiterados e raramente problematizados.

Do ponto de vista metodológico, adota-se uma abordagem qualitativa, de caráter crítico-interpretativo, fundamentada na análise fílmica, conforme proposta por Bordwell e Thompson (2013). O procedimento analítico considera elementos narrativos e discursivos das cenas selecionadas, tais como os diálogos, a construção dos personagens, as relações de poder estabelecidas em cena e a organização narrativa que orienta a produção de sentidos sobre masculinidade, autoridade e violência. Esses elementos são interpretados à luz dos referenciais teóricos discutidos anteriormente, articulando estudos do audiovisual, da cultura de mídia e das teorias de gênero.

Foram selecionadas quatro cenas consideradas centrais para os objetivos da pesquisa. A primeira corresponde ao diálogo entre Adam e seu pai, o inspetor Luke Bascombe, no qual são discutidas as possíveis motivações de Jamie para o crime. As duas cenas seguintes ocorrem durante as sessões entre Jamie e a psicóloga Briony Ariston, nas quais se observa, inicialmente, a naturalização de determinados comportamentos masculinos por parte do personagem, compreendidos como evidências incontestáveis de seu lugar enquanto homem. Por fim, analisa-se a cena em que Eddie Miller reflete sobre sua própria atuação como pai, homem e referência masculina para o filho, revelando os limites de sua percepção acerca dos efeitos de seu comportamento na formação do garoto.

## **RESULTADOS E DISCUSSÃO**

A dificuldade de nomear, compreender ou mesmo reconhecer a violência atravessa a narrativa de *Adolescência* desde seus primeiros diálogos. Mais do que buscar explicações causais imediatas para o crime cometido por Jamie, a série expõe as dificuldades de lidar com a construção de uma masculinidade que acontece em ambientes digitais, e ao encontrar amparo nos discursos sociais cotidianos que moldam o patriarcado, legitimam atos de violência e dominação contra as mulheres.

Essa lógica torna-se particularmente visível na cena do segundo episódio em que Luke Bascombe conversa com o filho, Adam, na escola, tentando compreender as possíveis motivações de Jamie. Enquanto o investigador busca preencher lacunas objetivas da investigação, como a ausência da arma do crime ou de motivações claras, Adam realoca o foco para os discursos que atravessam as interações dos jovens nas redes sociais. Ao afirmar que o pai “está olhando na direção errada”, o garoto explicita um desencontro geracional que não se refere apenas à falta de informação, mas à incapacidade de reconhecer a centralidade dos discursos digitais na formação subjetiva dos garotos.

A encenação da cena reforça esse deslocamento. Construída majoritariamente em plano médio e em plano sequência, com iluminação fria e uso controlado do silêncio, a sequência privilegia a leitura dos gestos

e das posições corporais (Bordwell; Thompson, 2013). À medida que Adam assume a explicação sobre os códigos da mansferra, ele se levanta e passa a ocupar uma posição superior no enquadramento, enquanto Luke permanece sentado, visualmente diminuído. Essa inversão momentânea de poder traduz a mudança na hierarquia do saber: o filho domina o discurso, enquanto o adulto se mostra incapaz de acompanhá-lo.

Os conceitos mobilizados por Adam, como a “regra dos 80/20”, “*red pill*” e “*incel*”, não surgem apenas como informações soltas, mas como conceitos interpretativos que reorganizam a compreensão das relações de gênero. O garoto aponta que os comentários de Katie nas postagens de Jamie insinuavam, através de símbolos, que ele era um *incel*, e as curtidas nesses comentários podem ter irritado o garoto. Luke parece, a princípio, pouco convencido, chegando a achar toda a questão um exagero, apresentando grande dificuldade de acompanhar o raciocínio do filho. Inseridos no interior da cultura de mídia digital, esses termos funcionam como repertórios de pertencimento e como narrativas explicativas para frustrações afetivas e sociais (Lima-Santos; Santos, 2022). Nesse sentido, a cena evidencia como a identidade na juventude se constrói de forma relacional e processual (Hall, 2006), sendo continuamente permeada por discursos que circulam nos ambientes digitais.

Embora não haja ainda uma concordância completa entre os estudiosos que abordam gênero e o discurso *incel* sobre qual lugar da masculinidade hegemônica esse grupo pertence, é possível refletir a respeito das masculinidades de Adam e Luke. A partir da tipologia proposta por Connell (2005), é possível compreender que Adam encarna uma forma de masculinidade subordinada. Sua posição social, marcada pelo corpo magro, pela introversão, pelo bullying escolar e pela distância em relação ao estereótipo hipermasculinizado frequentemente atribuído a garotos negros, o insere em um lugar de menor prestígio dentro da hierarquia masculina. É justamente essa sensação de inadequação que o torna suscetível aos discursos da mansferra, que prometem corrigir supostas “falhas” masculinas por meio de modelos agressivos e performáticos de virilidade.

Luke, por sua vez, representa uma masculinidade marginalizada: embora compartilhe valores associados à masculinidade hegemônica, sua identidade como homem negro o impede estruturalmente de ocupar plenamente essa posição (Connell, 2005). Sua trajetória, contada brevemente nesse mesmo episódio, mostra que a popularidade e o reconhecimento vieram apenas quando o personagem aprendeu a manejar certos códigos estéticos e comportamentais valorizados socialmente, ainda que esses códigos nunca o coloquem totalmente no topo da hierarquia racializada do gênero. A tensão entre essas duas posições, a subordinação de Adam e a marginalização de Luke, ajuda a explicar o desencontro entre pai e filho: Adam não reconhece no pai o modelo de masculinidade que busca, enquanto Luke, formado em outra lógica de gênero e sociabilidade, não consegue antecipar o impacto que discursos misóginos digitais exercem sobre o garoto.

O desencontro entre pai e filho não se resolve plenamente na cena, mas seus efeitos se prolongam no fechamento do episódio. O gesto Luke buscar Adam na escola e oferecer um momento ordinário de convivência funciona como uma tentativa de reconstruir um laço fragilizado pelas diferenças geracionais e pelas dinâmicas digitais que escapam à sua compreensão. Esse fechamento do episódio reforça justamente a distância entre o que Luke imagina ser a experiência do filho e aquilo que efetivamente o atravessa,

apontando para uma masculinidade paterna em processo de revisão, marcada pela urgência de compreender, e não apenas controlar, o mundo que rodeia Adam.

A relação de Jamie e seu pai, Eddie, também oferece reflexões significativas. Antes de avançar na análise, porém, é importante ressaltar que este artigo não reduz crimes complexos a explicações simplistas vinculadas exclusivamente à família ou aos discursos disseminados na internet. O foco do texto recai, antes, sobre as relações parentais e de gênero apresentadas na obra, compreendendo Eddie e Jamie como sujeitos afetados por discursos e estruturas sociais muito mais amplas do que eles próprios. Discursos que, de maneira trágica, ambos falham em perceber. Nesse quesito, a série entrega múltiplas cenas, em especial ao longo dos episódios três e quatro que nos permitem entender não apenas a natureza da relação de Eddie e Jamie, mas o teor e a profundidade das ideias que os dois reproduziram.

O episódio três da obra se passa por volta de sete meses a partir do episódio inicial. Nele, Jamie está em um centro de detenção para menores aguardando julgamento, e irá realizar sua última consulta com uma das psicólogas encarregadas para realizar a avaliação psicológica pré-processual, Brionny Ariston.

Em um determinado ponto da conversa entre Jamie e a psicóloga, ela questiona como são o pai e o avô do garoto, e ele responde de forma simples: “são homens”. Brionny então questiona se isso quer dizer se eles são masculinos, e o garoto concorda. Para o jovem, ser homem significa, necessariamente, performar masculinidade, assim como seu pai e avô fazem. O raciocínio do garoto retoma o que aponta Bourdieu (1999), para quem as normas de gênero operam por meio da naturalização. A masculinidade para Jamie, não precisa ser explicada, pois refere-se meramente ao fato de ser homem, funcionando como uma evidência social não questionada. A insistência da psicóloga, no entanto, rompe essa certeza e provoca desconforto, levando Jamie a reagir com irritação.

Mais a frente, algo semelhante ocorre quando Brionny questiona se Eddie é carinhoso e a reação imediata de Jamie é responder “Não, que esquisito.” Entretanto, ao longo de todo o episódio um e ainda mais à frente, no episódio quatro, torna-se evidente que Eddie é, sim, um pai afetuoso e preocupado, não apenas com o filho, mas com o bem estar da família. A reação do jovem de negar essa característica do pai parte do que ele considera válido dentro de suas noções de masculinidade. O momento dialoga com Joan Scott (1995, p.89), que pontua: “O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana.” Dessa forma, o cuidado paterno, quando não se manifesta por meio da autoridade ou da disciplina, torna-se invisível ou até constrangedor.

Se a relação com Eddie ajuda a compreender os modelos de masculinidade que estruturam o cotidiano de Jamie, é fora do espaço doméstico que esses valores encontram linguagem, comunidade e legitimação. É nessa transferência, da esfera familiar para o universo digital, que o discurso *incel* passa a ocupar um papel central na formação subjetiva do personagem. Como exemplo, tem-se a cena em que, ao conversar com a psicóloga Briony, o jovem revela ter convidado sua vítima para sair quando fotos íntimas dela foram vazadas. Ele acreditava que, naquele contexto, com todos falando mal dela, ela não teria muita opção a não ser reconhecer seu ato de gentileza e aceitar o convite. Briony o questiona: “A fraqueza dela a tornava mais acessível? [...] Achei que não gostasse dela”. Jamie diz que ao convidá-la ela apenas ri e responde: “Não tô tão desesperada assim.” Em seguida, ao mencionar os acontecimentos da noite em que Jamie a matou

(embora ele siga negando que tenha feito isso), ele argumenta que naquele dia ele poderia ter “tocado nela”. Ele tinha uma faca, ela estava com medo e ele poderia ter feito o que quisesse. Ele afirma querer ter tocado, mas não o fez. “Outros garotos teriam tocado nela. Eu sou melhor que os outros. Você não acha?”

A composição da cena reforça o estado emocional de Jamie, um garoto isolado e ressentido, que busca desesperadamente ser reconhecido. Sua fala revela um conflito entre a necessidade de validação e o desejo de reafirmar poder sobre o outro. Esse ressentimento, como aponta Anjos (2023, p. 32), manifesta-se quando as desigualdades são percebidas como injustas dentro de determinada ordem social. Segundo o autor, trata-se de uma “revolta submissa”, na qual o indivíduo deseja preservar a ordem desde que dela possa se beneficiar (Bourdieu, apud Anjos, 2023). Nessa perspectiva, a raiva de Jamie não se volta contra o sistema patriarcal que o oprime, mas contra Katie, que se torna objeto de sua frustração. A postura do personagem também dialoga com a noção de masculinidade marginalizada (Connell, 2005), na qual homens que não incorporam plenamente a masculinidade hegemônica ainda assim a reproduzem, tentando reafirmar seu valor dentro da lógica que os exclui. Como observam Lima-Santos e Santos (2022), essa masculinidade ferida manifesta-se na cultura *incel*, onde sujeitos rejeitados reforçam o ideal patriarcal ao mesmo tempo em que se consideram vítimas dele.

Já no quarto episódio, centrado especificamente na família Miller e ambientado treze meses após os acontecimentos iniciais da série, surgem reflexões importantes que explicitam tensões presentes anteriormente na trajetória de Jamie. Nesse momento, Eddie tenta comemorar o próprio aniversário, mas a tentativa de normalidade é rapidamente dificultada por novos obstáculos, como o vandalismo de sua van por um grupo de jovens. Embora o episódio se inicie com um clima relativamente leve, a narrativa logo retoma o tom de silêncio e tensão que caracteriza a produção. A situação se agrava quando Eddie recebe a notícia de que Jamie pretende se declarar culpado no julgamento, o que desestabiliza profundamente o pai e reabre feridas que pareciam momentaneamente contidas.

Nesse contexto, a série inicia seu arremate brutal. As percepções sobre Eddie e Jamie, embora tristes e violentas, estão longe de ser simplistas. Jamie não é retratado como um assassino frio que matou Katie pelo prazer de matar, mas sim como o produto de uma infinidade de discursos que chegaram até ele, sem que ele tivesse o devido preparo para compreendê-los. Eddie Miller também não é rotulado como um pai agressivo, distante e cruel. A parte dolorosa da obra, na verdade, é que mesmo bons pais, que estão buscando romper vínculos de agressividade e violência, também perpetuam discursos prejudiciais.

As cenas finais do episódio aprofundam esse quadro ao centralizar a análise em Eddie e as heranças que atravessam sua paternidade. Quando ele relata que Jamie se isolava no quarto, passava horas diante do computador e que “não dava para controlar”, evidencia-se uma percepção de normalidade atribuída tanto ao isolamento juvenil quanto à opacidade do ambiente digital, lido como um espaço neutro e seguro. Essa crença se revela trágica, pois o quarto, longe de ser apenas um espaço de proteção, transforma-se em um ambiente de socialização silenciosa, no qual discursos de ódio e ressentimento podem circular sem a mediação adulta.

Ao rememorar a própria infância marcada pela violência física do pai, Eddie afirma ter rompido com esse modelo ao não reproduzir a agressão direta. No entanto, ao admitir que levou Jamie ao futebol para

que ele “ficasse durão”, mesmo diante do sofrimento e da humilhação do filho, revela-se a permanência de uma masculinidade que rejeita a vulnerabilidade e valoriza a resistência emocional. Nesse sentido, Eddie performa uma masculinidade que, embora mais afetiva do que a que vivenciou, ainda se estrutura em normas silenciosas de força, autocontrole e virilidade.

A pergunta de Eddie “Meu pai fez o que fez comigo. E o que eu fiz com o meu filho?” sintetiza essa transmissão geracional de normas de gênero que não se expressam mais pela violência explícita, mas pela ausência de linguagem para elaborar frustrações e inseguranças. É nesse vazio que discursos como o *incel* e *red pill* encontram terreno fértil, oferecendo a Jamie explicações simplificadas, pertencimento e uma narrativa que legitima o ressentimento e a violência. A cena final, com Eddie chorando no quarto azul, infantil e agora vazio, diante do ursinho de pelúcia, cristaliza visualmente essa falência tardia da proteção paterna. O quarto torna-se, dessa forma, uma metáfora de tudo aquilo que permaneceu não dito, não visto e não compreendido, evidenciando que a tragédia não se origina em um único fator, mas na sobreposição entre padrões de gênero naturalizados, silêncios familiares e a circulação desregulada de discursos misóginos no ambiente digital.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar de que modo a minissérie *Adolescência* constrói e problematiza representações de masculinidades contemporâneas em um contexto marcado fortemente pela circulação de discursos extremistas e misóginos nos ambientes digitais. A partir da análise de cenas centrais envolvendo Adam, Luke, Jamie e Eddie, foi possível observar que a obra não apresenta a violência como resultado de uma causa isolada, mas como expressão de um conjunto de discursos, comportamentos e padrões de gênero que permeiam tanto o espaço virtual quanto o social e familiar.

Os resultados da pesquisa indicam que a série articula sua narrativa audiovisual a elementos reconhecíveis da realidade social, dialogando com o crescimento de comunidades on-line que organizam frustrações individuais em discursos coletivos de ressentimento. Dessa forma, *Adolescência* cumpre o objetivo geral do estudo ao representar o comportamento masculino contemporâneo como resultado de processos sociais, culturais e midiáticos, nos quais a cultura digital desempenha papel central na formação das percepções juvenis sobre masculinidade, pertencimento e poder. No que se refere aos objetivos específicos, a análise evidenciou, por um lado, as conexões entre a narrativa ficcional da série e fenômenos concretos relacionados à violência de gênero e à popularização de discursos conservadores entre jovens. Por outro, demonstrou que a obra mobiliza estratégias narrativas e discursivas específicas, como o uso do silêncio, dos planos prolongados e da construção gradual dos conflitos, para criticar modelos hegemônicos de masculinidade sem recorrer a explicações simplistas ou deterministas.

Assim, *Adolescência* atua como um produto cultural que convida o espectador à reflexão crítica sobre tais representações. Conforme propõe Kellner (2001, p. 133), os estudos culturais críticos buscam “mostrar como certas figuras e certos modelos e discursos solapam os valores e o *ethos* de uma sociedade pluralista, igualitária, democrática e multicultural, ao passo que outros podem preconizar a criação de uma sociedade mais igualitária e democrática”. A série, portanto, reformula o papel do audiovisual na reprodução e

desconstrução de ideologias misóginas, ao transformar em narrativa o conflito entre o mundo simbólico da “manosfera” e o cotidiano familiar, evidenciando o impacto dessas ideias na formação dos jovens.

Por fim, ao articular audiovisual, gênero e cultura digital, este artigo buscou demonstrar como narrativas ficcionais podem funcionar como espaços privilegiados de reflexão crítica sobre problemas sociais contemporâneos. A série não oferece respostas fáceis, mas convida o espectador a encarar a complexidade dos processos que atravessam a formação subjetiva de jovens homens em um contexto marcado por desigualdades, silêncios e disputas simbólicas. É justamente nessa recusa da simplificação que reside sua potência analítica. Como possibilidade para pesquisas futuras, aponta-se a ampliação do corpus para outras produções audiovisuais que abordem a masculinidade juvenil, bem como investigações empíricas sobre a recepção desses conteúdos por adolescentes em contextos educacionais. Tais caminhos podem contribuir para aprofundar a compreensão dos impactos sociais das narrativas digitais na construção das identidades juvenis.

## REFERÊNCIAS

**ADOLESCÊNCIA.** Criação: Jack Thorne; Stephen Graham. Direção: Philip Barantini. Produção: Netflix. Reino Unido, 2025. Série de televisão.

ANJOS, Thiago Vinícius dos. Um breve estudo sobre o ressentimento na sociedade brasileira: de revolta submissa à potência transformadora. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, v. 10, n. 2, 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução de Roberta Gregoli. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Edusp, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, Raewyn W. **Masculinities.** 2. ed. Cambridge; Malden: Routledge, 2005.

CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241–282, 2013.

G1 RIO. **Julgamento de acusado de matar amiga a facadas em shopping em Niterói.** Rio de Janeiro, 21 set. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/09/21/julgamento-de-acusado-de-matar-amiga-a-facadas-em-shopping-em-niteroi.ghtml>. Acesso em: 10 de dez. de 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, SP: Edusc, 2001.

LIMA-SANTOS, André Villela de Souza; SANTOS, Manoel Antônio dos. Incels e misoginia on-line em tempos de cultura digital. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 1081–1102,

2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/69802>. Acesso em: 10 de dez. de 2025.

O GLOBO. **Jovem é condenado a 25 anos de prisão por matar colega de turma.** [S.l.], 6 jun. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/jovem-condenado-25-anos-de-prisao-por-matar-colega-de-turma-19451180>. Acesso em: 10 de dez. de 2025.

O GLOBO. **Saiba quem é “Calvo do Campari”, o influenciador red pill preso por agredir a namorada em SP.** [S.l.], 1 dez. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2025/12/01/saiba-quem-e-calvo-do-campari-o-influenciador-red-pill-preso-por-agredir-a-namorada-em-sp.ghtml>. Acesso em: 10 de dez. de 2025.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71–99, jul./dez. 1995.

VEJA. **Os crimes reais por trás de Adolescência, segundo o criador da série.** São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/e-tudo-historia/os-crimes-reais-por-tras-de-adolescencia-segundo-o-criador-da-serie/>. Acesso em: 10 de dez. de 2025.

VARGAS, Caroline C. **Juventude conservadora e a erosão de direitos.** 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Serviço Social) — Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2025.

# CINEMA E MASCULINIDADE: SIMBOLIZAÇÃO, AFETO E VIOLÊNCIA NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA E SEUS DISCURSOS

Samuel Alexandre de Almeida Batista

Tânia Maria Gomes da Silva

Priscila Laíssa Toledo

## INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto linguagem simbólica, ocupa lugar privilegiado na produção de narrativas sobre gênero, corpo e subjetividade, articulando formas de ver e sentir que incidem diretamente na elaboração cultural das masculinidades (Metz, 1972; Mulvey, 1985). Ao combinar imagem, som e narrativa, as obras audiovisuais não apenas refletem valores sociais, mas também os performam, contribuindo para consolidar ou desestabilizar ideais de virilidade e modos normativos de ser homem (Mulvey, 1985; Connell; Messerschmidt, 2013). Nessa dinâmica, o corpo masculino figura frequentemente como suporte da ação, da autoridade e do controle, mas também como espaço de inscrição de conflitos, vulnerabilidades e violências que, muitas vezes, permanecem pouco nomeadas (Baére; Zanello, 2020).

Em diálogo com a psicanálise e com os estudos de gênero, a masculinidade é compreendida aqui como construção relacional e discursiva, sustentada por normas que regulam o desejo, o afeto e a própria inteligibilidade do sujeito (Bourdieu, 1998; Butler, 2003). Tal perspectiva afasta concepções essencialistas de “natureza masculina” e permite pensar o masculino como significante em disputa, atravessado por exigências de coerência viril, por interditos relativos à expressão afetiva e por dispositivos de poder que hierarquizam corpos e subjetividades (Connell; Messerschmidt, 2013). Nessas tramas, a violência se apresenta não apenas como ato físico, mas como operação simbólica de dominação, controle e negação do afeto, que pode se voltar tanto contra o outro quanto contra o próprio sujeito (Welzer-Lang, 2001; Baére; Zanello, 2020).

O cinema se configura, nesse contexto, como campo de disputas simbólicas em que se condensam e se tornam visíveis as tensões entre ideal viril e experiência subjetiva, entre performatividade normativa e falhas de encenação de uma masculinidade hegemônica (Connell; Messerschmidt, 2013). Ao representar homens em situações de crise, histeria ou fracasso performativo, as narrativas fílmicas fazem emergir formas de sofrimento que podem ser lidas como histerias masculinas pouco nomeadas, nas quais o sintoma se inscreve no corpo, no gesto e na *mise-en-scène*<sup>1</sup> (Freud, 1920; Lacan, 1988; Gieni, 2012). Filmes como *Juventude Transviada* (1955), *Taxi Driver* (1976) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989) oferecem, nesse sentido, cenas

---

<sup>1</sup> A *mise-en-scène* é um termo que se refere à encenação teatral ou à montagem de um espetáculo. Em um contexto mais amplo, pode significar a arte da encenação em teatro ou cinema, envolvendo a disposição de atores, cenário e outros elementos visuais.

paradigmáticas nas quais vulnerabilidade, fracasso performativo e violência se entrelaçam na construção das personas masculinas, configurando um material privilegiado para análise.

Diante desse cenário, pergunta-se: de que modo o cinema constrói, reproduz ou desestabiliza ideais de masculinidade a partir de imagens do corpo atravessadas por afeto e violência, especialmente em situações de crise ou histeria? Sendo eles simbólicos ou não. Este ensaio justifica-se por contribuir para a compreensão de como o audiovisual participa da constituição cultural do masculino e de seus modos de sofrimento, articulando cinema, saúde mental, violência e desigualdade de gênero (Mulvey, 1985; Welzer-Lang, 2001; Baére; Zanello, 2020). Partindo-se da hipótese de que, nas narrativas fílmicas analisadas, a violência opera como arma e tentativa de restauração de um ideal masculino em crise, surgindo quando o sujeito não consegue sustentar simbolicamente a ordem da performance viril exigida (Mulvey, 1985; Bourdieu, 1998; Butler, 2003).

Assim, o objetivo do ensaio é examinar como o cinema representa e tensiona masculinidades, evidenciando mecanismos simbólicos pelos quais a imagem fílmica expressa, organiza e reconfigura as relações entre corpo, afeto e violência. O *corpus* foi composto por três obras que apresentam centralidade masculina e cenas de crise ligadas à vulnerabilidade, ao fracasso performativo e à violência: *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (Peter Weir, 1989). A seleção foi orientada por dois critérios: (1) relevância cultural e circulação ampla dos filmes como referências na produção de imaginários sociais sobre masculinidade e (2) presença de conflitos narrativos que explicitam tensões entre ideal viril, afetos interditados e atos violentos ou autodestrutivos.

A análise foi realizada a partir da identificação de cenas-chave e sequências narrativas em que o corpo masculino e a economia afetiva dos personagens se tornam foco central. O procedimento consistiu em três movimentos articulados: (1) Descrição analítica das cenas (situação dramática, ações, diálogos e dinâmica entre personagens). (2) Leitura semiótica dos elementos formais que produzem sentido, como enquadramento, montagem, iluminação, composição espacial, trilha sonora e ritmo (Metz, 1972; 1980). (3) Interpretação teórico-crítica, articulando as cenas aos conceitos de performatividade de gênero, masculinidade hegemônica, dominação simbólica e sintoma, com atenção às relações entre ideal viril, desejo, *Lei* e violência (Freud, 1920; Lacan, 1988; Bourdieu, 1998; Butler, 2003; Connell; Messerschmidt, 2013).

A partir desses movimentos, foram construídos eixos temático-simbólicos que orientam a discussão do corpus: (a) corpo e performance, (b) olhar e reconhecimento, (c) virilidade e vulnerabilidade e (d) violência como operação simbólica. Esses eixos operam como categorias analíticas para compreender como o cinema organiza sentidos sobre masculinidade e sofrimento, e como a imagem fílmica pode reproduzir ou desestabilizar códigos normativos de gênero.

## **CINEMA, LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA FÍLMICA**

Pensar o cinema como dispositivo de produção de subjetividade implica concebê-lo para além de um simples espelho da realidade, compreendendo-o como linguagem e a partir disso seu discurso, capaz de organizar simbolicamente o olhar e a experiência do espectador (Metz, 1972; 1980; Mulvey, 1985).

A teoria semiótica do cinema, ao enfatizar o modo como planos, montagem, enquadramentos e sons articulam significantes, permite entender a obra fílmica como sistema de significação que produz sentidos sobre corpo, desejo e gênero, e não apenas os reproduz. (Metz, 1972; 1980). Nessa perspectiva, o filme é tomado como texto visual que opera sobre o imaginário, modelando identificações e fantasias que incidem na constituição do sujeito. (Mulvey, 1985)

A leitura psicanalítica do cinema, por sua vez, destaca o lugar do olhar e do desejo na experiência fílmica. Mulvey (1985), ao discutir o “prazer visual” no cinema narrativo clássico, evidencia como a organização do enquadramento e da narrativa tende a privilegiar um olhar ativo, marcado pelo masculino, que se posiciona como sujeito de visão e de controle. Essa configuração da “tela” como espaço de encenação do desejo articulado a um ponto de vista privilegiado faz do cinema um campo em que se inscrevem relações de poder, hierarquias de gênero e formas de um corpo erotizado. Nesse movimento, repertórios de masculinidade são continuamente reparados, reforçados ou tensionados, na medida em que as figuras masculinas em tela se tornam modelos de identificação ou de repulsa para o espectador. (Metz, 1972; Mulvey, 1985).

Ao aproximar semiótica e psicanálise, o cinema pode ser compreendido como espaço de condensação e elaboração de conteúdos inconscientes e de conflitos socioculturais, traduzidos em imagens que organizam modos de ver e sentir. (Metz, 1980; Mulvey, 1985). A experiência fílmica, nesse sentido, não se reduz à recepção passiva de mensagens, mas envolve processos de identificação, projeção e elaboração simbólica que atravessam o corpo e a posição de gênero do espectador. Quando o foco recai sobre personagens masculinos em crise, a tela torna-se lugar privilegiado para observar como se articulam o ideal viril, fracasso, violência e sofrimento psíquico, permitindo ler o cinema como laboratório simbólico das masculinidades e sua histeria. (Metz, 1980; Mulvey, 1985; Gieni, 2012).

## **MASCULINIDADES, PODER E DOMINAÇÃO SIMBÓLICA**

Nos estudos de gênero, a masculinidade é entendida como construção social e histórica, produzida em contextos específicos, e não como essência biológica ou destino natural. Connell e Messerschmidt (2013) propõem o conceito de masculinidade hegemônica para designar o padrão culturalmente dominante de ser homem, associado à autonomia, força, autocontrole emocional e autoridade, que ocupa posição hierárquica em relação a outras masculinidades e às feminilidades. Esse modelo não é necessariamente o mais comum em termos empíricos, mas organiza expectativas normativas, orientando práticas, afetos e formas de reconhecimento social. Butler (2003), ao propor uma leitura da performance do gênero, evidencia que não há identidade prévia ao exercício das normas: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2003, p. 69).

Nessa perspectiva, a masculinidade não se configura como atributo fixo, mas como efeito de práticas reiteradas que precisam ser continuamente encenadas para produzir a ilusão de naturalidade e coerência. Bourdieu (1998), ao discutir a dominação masculina, enfatiza que as relações de gênero se sustentam em esquemas simbólicos profundamente incorporados, que naturalizam a superioridade masculina e

produzem um *habitus* viril. A virilidade, nesse sentido, configura-se como exigência permanente de prova, que demanda demonstrações reiteradas de força, racionalidade e distanciamento afetivo (Bourdieu, 1998). Essa lógica produz uma economia de afetos que restringe a expressão de vulnerabilidade, tristeza e medo, convertendo o corpo masculino em suporte de um ideal que precisa ser continuamente reafirmado sob pena de desqualificação social (Welzer-Lang, 2001; Baére; Zanello, 2020).

Autores que pensam a masculinidade em chave relacional e interseccional ressaltam que esse ideal hegemônico se articula a outros eixos de poder, como classe, raça, sexualidade e geração, produzindo masculinidades diversas e hierarquizadas (Connell; Messerschmidt, 2013). Essa estrutura hierárquica gera tensões entre a imagem idealizada do masculino e as experiências concretas de homens que, muitas vezes, não correspondem a esse padrão, produzindo sentimentos de inadequação, fracasso e vergonha. É nesse espaço de desajuste entre ideal e experiência que se abrem possibilidades para formas de sofrimento e para respostas violentas, inclusive contra si mesmos, como apontam análises recentes sobre masculinidades e saúde mental (Cruz *et al.*, 2013; Baére; Zanello, 2020).

## **PSICANÁLISE CLÁSSICA, HISTERIA MASCULINA E VIOLÊNCIA**

A psicanálise oferece ferramentas conceituais fundamentais para pensar o entre desejo, *Lei*, ideal e sintoma na constituição do sujeito. Em “Além do princípio do prazer”, Freud (1920) introduz a ideia de que, para além da busca de satisfação, o psiquismo é atravessado por repetições ligadas à pulsão de morte, que se manifestam em compulsões e atos autodestrutivos. A partir desse horizonte, a violência pode ser compreendida não apenas como reação externa, mas como expressão de conflitos pulsionais e de impasses na simbolização, em que o corpo é convocado a responder ao que não encontra lugar na palavra. Lacan (1988), ao articular desejo, *Lei* e castração, enfatiza que o sujeito se constitui a partir de uma falta estrutural, o que faz do ideal uma referência sempre incompleta e, por isso, potencialmente geradora de angústia e sintoma.

Historicamente, a histeria constituiu-se como o paradigma clínico dessa relação entre sintoma corporal e impossibilidade de simbolização, tendo sido associada predominantemente ao feminino. Desde a Antiguidade, quando era atribuída ao “útero errante”, até o século XIX, a histeria foi vinculada ao corpo das mulheres como expressão de uma suposta natureza patológica feminina (Silva, 2024). Jean-Martin Charcot, no Hospital Salpêtrière em Paris, estabeleceu uma sistematização da “grande histeria”, descrevendo suas fases características e utilizando a fotografia como dispositivo de registro e espetacularização dos corpos históricos, especialmente de pacientes como Augustine. Freud, que frequentou as clínicas de Charcot entre 1885 e 1886, herdou a compreensão de que a histeria tinha origem psíquica, mas foi através da colaboração com Josef Breuer nos Estudos sobre a Histeria (1895) que avançou decisivamente na compreensão etiológica do fenômeno. O caso Anna O. (Bertha Pappenheim) exemplifica como sintomas corporais sem causa orgânica expressavam conflitos psíquicos derivados da repressão sexual e das severas restrições impostas às mulheres burguesas no contexto vitoriano. Como demonstra Silva (2024), a histeria emerge não como degeneração feminina, mas como resposta sintomática às contradições entre desejo subjetivo e normas sociais de gênero que patologizam o seu corpo.

Nesse quadro, pensar “histerias masculinas” obriga-nos a desmontar a ficção de que a histeria é um fenômeno meramente clínico ou individual. A sua associação histórica ao feminino não foi um acidente epistemológico, mas um efeito de poder: a medicina do século XIX precisava patologizar o corpo feminino para legitimizar sua execução da esfera pública e intelectual (Costa 2006; Silva 2024). Quando homens manifestam sintomas análogos, como conflitos entre desejo e ideal e impossibilidade de simbolizar experiências que excedem o script viril, esses sintomas frequentemente escapam ao diagnóstico de histeria, sendo reabsorvidos pela norma sob outras formas, tais como agressividade natural, criminalidade ou simplesmente características do temperamento masculino (Gieni, 2012).

Assim, reconhecer histerias masculinas é simultaneamente questionar como o próprio conceito de histeria foi capturado pelo regime de gênero binário (Butler, 2003), ileso aos homens e espetacularizado nas mulheres, servindo em ambos os casos aos interesses de controle e poder. A histeria, portanto, não opera apenas como categoria diagnóstica, mas como dispositivo de organização de corpos segundo uma hierarquia de gênero (Foucault, 1988; Butler, 2003). Examinar a masculinidade como potencialmente histórica é perturbar essa hierarquia e revelar que nem o masculino nem o feminino escapam à impossibilidade de simbolização que caracteriza a condição do sujeito (Gieni, 2012).

A discussão sobre histerias masculinas encontra eco na produção psicanalítica brasileira. Cruz, Nuñez e Diamantino (2015) argumentam que o “semblante de cavaleiro viril” se mostra cada vez menos sustentável, produzindo um enigma em torno da posição masculina e da possibilidade de manter um ideal fálico coerente frente a formas de sensibilidade, laço e desejo que o tensionam. Ao tomar a toxicomania como paradigma de suplência da falta, os autores oferecem elementos para pensar outros arranjos de suplência em diferentes momentos históricos, nos quais a violência e determinados modos de encenar a virilidade operam como saídas sintomáticas diante da impossibilidade de simbolizar conflitos relativos ao desejo e à vulnerabilidade masculina, o que atravessa as figuras masculinas dos filmes analisados.

Quando se considera o tema do sofrimento e da autodestruição, Baére e Zanello (2020), ao examinarem a relação entre masculinidades e suicídio, mostram como a exigência de uma virilidade autossuficiente opera, no nível da economia psíquica, como imperativo superegóico que impede a simbolização do sofrimento e empurra o sujeito para saídas extremas, nas quais a própria vida se torna objeto de sacrifício diante do ideal. Nesse horizonte, o não reconhecimento do sofrimento não é falha individual, mas efeito de um modo de uma construção imaginário-simbólica da masculinidade que recusa a falta e desautoriza a demanda, produzindo sujeitos para os quais a passagem ao ato surge como via privilegiada de tratamento da angústia. Welzer-Lang (2001) por sua vez, evidencia que a construção do masculino se ancora em práticas de dominação e em uma cultura de homofobia que delimitam estreitamente o campo do corpo e dos afetos dos homens, expulsando para o campo do intolerável qualquer traço associado ao feminino, inclusive a expressão de dependência, ternura ou vulnerabilidade.

A violência, então, pode ser pensada psicanaliticamente como forma de gozo e, ao mesmo tempo, como defesa contra a irrupção do desamparo: instrumento de controle do outro e tentativa de tamponar a experiência da própria fragilidade histórica, numa operação incessante de restauração de um ideal ameaçado (Foucault, 1988; Welzer-Lang, 2001; Baére; Zanello, 2020). Corroborando essa perspectiva, Rocha e Zucch

(2025) demonstraram, a partir de entrevistas narrativas com homens usuários de serviços de saúde mental, que as diversas manifestações de sofrimento mental sobretudo agressividade, violência e tentativa de suicídio, estão situadas em “biografias de fracasso” relacionadas ao modelo de provedor, autossuficiente e invulnerável. As autoras evidenciam como a lógica neoliberal informa as construções de masculinidade contemporâneas, traduzindo-se como sucesso ou fracasso individual no desempenho do ideal, o que produz formas específicas de sofrimento psíquico que frequentemente não encontram vias de simbolização senão na violência. Articulado ao cinema, esses referenciais permitem ler personagens masculinos “históricos” ou violentos não apenas como figuras de agressão no plano narrativo, mas como encarnações sintomáticas de uma economia pulsional atravessada por um ideal de virilidade que dificulta a simbolização do sofrimento e favorece soluções em ato para conflitos ligados ao desejo e à castração (Freud, 1920; Gieni, 2012).

### **JUVENTUDE TRANSVIADA (1955): PERFORMANCE INSTÁVEL E DEMANDA DE SER**

Em *Juventude Transviada* (1955), a masculinidade de Jim Stark (James Dean) é construída como posição vacilante, atravessada por dúvidas quanto ao que significa “ser homem” e pela exigência de provar-se continuamente diante dos pares. A busca por um pai que possa servir de referência falha, uma vez que a figura paterna aparece como homem hesitante, submetido à esposa e incapaz de sustentar a função de *Lei* que daria consistência simbólica ao lugar do filho (Lacan, 1988). Nesse vazio, a virilidade passa a depender de encenações de coragem, e Jim se engaja em rituais de prova, para sustentar uma imagem de masculinidade que não encontra apoio nem na família nem em si mesmo (Connell; Messerschmidt, 2013; Welzer-Lang, 2001)

A cena da corrida em direção ao abismo condensa, de forma quase alegórica, o impasse de Jim: para não ser chamado de covarde, ele precisa colocar a vida em risco. Por ser um “desajustado”, o teste de masculinidade se organiza como um ritual em que o reconhecimento depende do risco da morte. À luz da formulação de Butler (2003), é possível ler esse ritual como encenação extrema da performatividade de gênero. A violência, nesse contexto, não se apresenta apenas como “rebeldia”, mas também como um modo de sujeição do próprio corpo. Assim, a bravura do “cavaleiro” e o desejo de provar-se como homem funcionam como credenciais de acesso aos espaços homosociais (Welzer-Lang, 2001; Cruz *et al.*, 2013).

O sofrimento de Jim, expresso pelo choro convulsivo e pelos apelos, expõe a fragilidade do ideal masculino. O filme se inicia sendo detido, cena que já evidencia um sofrimento que revela aquilo que Gieni (2012) denomina *gender dis-ease*: “A origem desse mal-estar de gênero é o medo e a ansiedade de não se encaixar nas normas hegemônicas de gênero e sexualidade, bem como o desejo desesperado de conformar-se a uma fantasia ou ideal de masculinidade patriarcal.” (Gieni, 2012, p. 4, nossa tradução).<sup>2</sup>

A performance corporal de James Dean, marcada por gestos, silêncios e expressões que rompem com a contenção clássica dos heróis de ação, torna visível uma histeria masculina não nomeada, inscrita tanto no corpo quanto na *mise-en-scène* do filme, isto é, na forma como corpos, objetos e cenários são organizados

---

<sup>2</sup> “The source of this gender dis-ease is fear and anxiety over not fitting into hegemonic norms of gender and sexuality, as well as the desperate desire to conform to a fantasy or ideal of patriarchal masculinity” (Gieni, 2012, p. 4).

em cena. Como discute Ekstrom-Sakata (2023), em artigo publicado no Spotlight Journal sobre a crise da masculinidade no pós-guerra, a figura de James Dean em *Juventude Transviada* (1955) condensa uma masculinidade ambivalente, que combina vulnerabilidade e rebeldia, tensionando o ideal viril hegemônico da época. Nesse sentido, Jim Stark encarna, em seu corpo, nos olhares oblíquos e nas lágrimas que o atravessam, o desajuste de um jovem incapaz de sustentar integralmente as “regras da hombridade”, abrindo espaço para formas ambivalentes de afeto, vulnerabilidade e agressividade, elementos que se configuram como sinais de uma masculinidade histórica.

### **TAXI DRIVER (1976): ISOLAMENTO, DELÍRIO VIRIL E VIOLÊNCIA-SINTOMÁTICA RADICAL.**

Em *Taxi Driver* (1976), Travis Bickle (Robert De Niro) encarna a radicalização de uma forma de masculinidade atravessada pelo trauma de guerra, pela solidão metropolitana e por um mal-estar que não encontra inscrição simbólica, reconvertendo-se em delírio viril e cruzada moral. Ex-fuzileiro e veterano do Vietnã, Travis persiste em identificar-se como uma espécie de “cavaleiro moderno”, investido de uma missão de purificação urbana que, sob o prisma paranoide, reatualiza a figura arquetípica do guerreiro incumbido de preservar a honra e combater o “mal”. Tal fantasia remete, assim, ao ideal de virilidade sacrificável que sustenta historicamente os discursos militaristas e sua pedagogia da violência.

Nesse sentido, a figura de Travis articula a masculinidade hegemônica em sua vinculação estrutural à violência crua, isto é, a um modelo de sujeito masculino definido pela disponibilidade para a guerra, pela legitimação da violência e pela negação sistemática da vulnerabilidade. Em diálogo com Foucault (1988), o corpo de Travis pode ser interpretado como a superfície na qual se inscrevem os impasses de uma sexualidade e de uma virilidade produzidas por dispositivos de poder que atravessam o campo militar sob as fronteiras entre loucura, normalidade e heroísmo patriarcal.

O quarto de Travis, com sua precariedade quase claustrofóbica que espelha a Nova York dos anos 1970, marcada por restos de melancolia e de desgaste urbano, funciona como extensão material de seu retraimento psíquico, condensando espacialmente a experiência de isolamento que atravessa o personagem. Esse isolamento pode ser lido, à luz da psicanálise, como estratégia defensiva diante da angústia de castração, mas também como expressão de uma melancolia que o fixa a um sentimento difuso de perda e inadequação, reforçando a recusa do laço social que expõe sua fragilidade pós-traumática. Freud (1917; 1920) descreve modalidades de atuação atravessadas pela repetição e pela autodestrutividade que excedem a lógica do prazer, apontando para a pulsão de morte; em articulação, pode-se pensar que a agressividade de Travis, impossibilitada de se dirigir a um objeto claramente localizado, retorna contra o próprio eu, configurando um estado de abatimento e ódio de si que impregna sua existência. Já em Lacan (1988), a recusa da castração e da dependência do Outro manifesta-se em tentativas de “fazer existir” a *Lei* no real, por meio de atos violentos destinados a obstruir a falta.

A violência de Travis constitui, portanto, o sintoma de uma masculinidade melancolizada, que não encontra outra via de expressão senão o ato, evidenciando como a masculinidade hegemônica, quando levada ao limite da autossuficiência e da repressão afetiva, tende a degradar-se em uma configuração subjetiva simultaneamente destrutiva e autodestrutiva (Connell; Messerschmidt, 2013).

O isolamento melancólico de Travis organiza uma configuração psíquica simultaneamente destrutiva e autodestrutiva; no plano do ato, a violência surge como via privilegiada de resposta ao homem histérico, funcionando como modo de administrar a angústia produzida pelo fracasso em corresponder aos ideais de virilidade que o atravessam (Freud, 1917; 1920; Lacan, 1988). Diante da impossibilidade de estabelecer vínculos afetivos ou sexuais minimamente satisfatórios, exemplificada na relação fracassada com Betsy, Travis desloca seu desejo para uma missão purificadora que culmina no clímax. Esse ato pode ser compreendido não apenas como gesto de aniquilação, mas como tentativa desesperada de reorganizar simbolicamente o mundo e de assegurar, pela via do ato brutal, o reconhecimento que lhe foi ao mesmo tempo negado e prometido. Nessa dinâmica, Travis corporifica o ideal viril formulado pelos discursos da masculinidade, reagindo ao fracasso social e afetivo pela via de uma violência elaborada, que converte a vulnerabilidade em cruzada moral (Connell; Messerschmidt, 2013).

### **SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS (1989): SENSIBILIDADE, CASTRAÇÃO E MÁRTIR**

*Sociedade dos Poetas Mortos* (1989) apresenta-se não apenas como narrativa do “vir-a-ser homem”, mas como encenação de um campo de forças em que sensibilidade, criação artística e experiência estética emergem como perturbações de um código patriarcal já instituído. Na superfície do filme, a trajetória de Neil Perry (Robert Sean Leonard) dramatiza o antagonismo irreconciliável entre uma masculinidade juvenil que insiste em sua dimensão afetiva, poética e imensurável, a um regime de normalização que demanda conformidade, disciplina e apagamento do desejo de “ser”.

O internato tradicional para garotos comparece como instituição que materializa uma verdadeira economia de homosociabilidade rigidamente hierarquizada, funcionando menos como espaço de formação do que como máquina de estreitamento dos corpos e das subjetividades masculinas, regulando não apenas os gestos e a fala, mas os próprios modos de vinculação entre rapazes (Welzer-Lang, 2001). Nessa lógica institucional, situa-se a figura paterna, que ocupa o lugar de soberania doméstica absoluta e transforma a relação com o filho em objeto de comando e vigilância. Nesse movimento, o pai captura o corpo e o futuro de Neil, uma castração que atinge não apenas sua vocação artística, mas qualquer elaboração subjetiva que tente escapar ao mandato de eficiência, produtividade e virilidade (Foucault, 1988).

As cenas em que Neil descobre o teatro, experimenta o gozo da atuação, do “ser”, “ser outro”, encontra nos companheiros um circuito de apoio e reconhecimento que produzem uma masculinidade atravessada por sensibilidade e vulnerabilidade. Configurando um modo de existência masculina que escapa ao modelo hegemônico de virilidade produtiva e silenciosa. Trata-se de um corpo que quer ser visto, escutado, afirmado, movimento que expõe a dimensão do desejo como demanda de reconhecimento pelo *Outro* (Lacan, 1988). Esse movimento de abertura, porém, encontra a retaliação da injunção paterna, em que o pai, saturado pela lógica do trabalho, da ascensão social e da obediência, recusa não apenas o teatro, mas a própria possibilidade de que o filho exista como sujeito autônomo de desejo, operando uma interdição que, em vez de possibilitar a simbolização, obstrui qualquer inscrição subjetiva (Freud, 1920; Lacan, 1988). A histeria normativa do pai, sua incapacidade de suportar o não-saber sobre o destino do filho, encontra na melancolia do rapaz um ponto de desrealização: ali onde o poeta tenta insistir, o que se produz é a perda da

própria possibilidade de habitar uma subjetividade reconhecível (Freud, 1917; Butler, 2003; Gieni, 2012).

A encenação da morte de Neil é atravessada por uma forte tonalidade melancólica. O quarto silencioso, o cuidado com o uniforme, a arma do pai e a janela aberta para a neve compõem um *tableau*<sup>3</sup> sacrificial em que a renúncia ao próprio corpo adquire contornos de martírio do poeta. O gesto aproxima-se da lógica melancólica descrita por Freud, na qual a perda do objeto se volta contra o eu; aqui, porém, essa volta é também atravessada pelo gênero, pois o que se perde não é apenas o lugar de “bom filho”, mas a possibilidade mesma de sustentar uma subjetividade masculina que desestabiliza o ideal viril normativo (Freud, 1917; 1920; Butler, 2003). Entre o ideal viril hegemônico obediente, produtivo e disciplinado e a castração da arte e do afeto, Neil é figurado como espécie de mártir de um modelo de masculinidade que não tolera o desvio, fazendo do próprio corpo o lugar em que se inscreve, de modo extremo, o conflito entre normas de gênero e vocação poético-discursiva (Butler, 2003; Gieni, 2012; Connell; Messerschmidt, 2013).

### EIXOS TEMÁTICO-SIMBÓLICOS: CONVERGÊNCIAS E TENSÕES

A análise das obras selecionadas evidencia que as representações do masculino oscilam entre a reprodução de códigos hegemônicos de virilidade, como autossuficiência, controle emocional e poder, e a desestabilização desses mesmos códigos, quando a vulnerabilidade, o fracasso performativo e a violência se tornam visíveis na narrativa e na forma fílmica. Nesse sentido, o cinema não apenas “retrata” masculinidades, mas organiza sentidos sobre corpo e sujeito, podendo reiterar ou reconfigurar sistemas de significação por meio de suas operações de linguagem, do olhar e da *mise-en-scène* (Metz, 1980; Mulvey, 1985).

Em *Juventude Transviada* (1955), a masculinidade de Jim Stark configura-se como performance vacilante: corpo, gestos e olhares encenam virilidade, mas revelam a fragilidade de um ideal que depende de reconhecimento constante e não se estabiliza subjetivamente. A corrida rumo ao abismo, em que o reconhecimento masculino se vincula ao risco da própria vida. Em *Taxi Driver* (1976), o isolamento e o trauma de guerra produzem uma masculinidade na qual o sintoma viril deriva para a paranoia e a violência funcional como resposta à crise identitária diante do não reconhecimento social. O corpo de Travis Bickle torna-se fortaleza e campo de batalha, pois a violência dirigida ao outro expõe uma fragmentação subjetiva não elaborada, marcada por ódio de si e pulsão de morte. Em *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), a sensibilidade artística e o desejo de atuar-se entram em conflito com o ideal de masculinidade obediente, sustentado pelo internato e pela autoridade paterna. A repressão desse desejo converte a arte em ameaça ao modelo de “bom filho” viril, de modo que o fracasso diante do ideal assume a forma de violência incorporada contra o próprio corpo, figurando o suicídio de Neil como desfecho melancólico de uma masculinidade que não encontra lugar reconhecível fora das normas patriarcais.

Nos três filmes, o sintoma pode ser interpretado como expressão de uma histeria masculina não nomeada, surgindo no intervalo entre ideal e pulsão. A noção de *gender dis-ease* proposta por Gieni (2012)

---

<sup>3</sup> *Tableau* (do francês *tableau vivant*, “quadro vivo”) designa uma composição visual construída de modo a lembrar uma pintura, na qual a disposição dos corpos, dos objetos e da luz produz uma imagem condensada, altamente expressiva e carregada de sentido simbólico.

ilumina essa leitura ao descrever um mal-estar de gênero associado ao medo e à ansiedade de não se adequar às normas hegemônicas de masculinidade, bem como ao desejo insistente de conformar-se a uma fantasia viril patriarcal. Esse descompasso entre o que se exige do sujeito masculino e aquilo que ele pode sustentar no plano simbólico e afetivo produz formas de sofrimento que o cinema torna visíveis na *mise-en-scène*, nos gestos e nas narrativas de crise. Assim, o que se inscreve na imagem não é apenas uma história individual, mas uma gramática cultural de virilidade que transforma vulnerabilidade em ameaça e desloca o conflito para o corpo.

De modo convergente, os personagens analisados expressam seu mal-estar através de atuações, histerias e violência, nas quais o corpo funciona como cena de inscrição de falhas de simbolização. Essas formas de sofrimento masculino representadas encontram correspondência em pesquisas empíricas contemporâneas; Rocha e Zucchi (2025) acrescentam que estratégias de autocuidado masculino podem oscilar entre adesão ao tratamento e problematização de lógicas conflitantes, o que, no cinema, se traduz em personagens que transitam entre a tentativa de adequação à norma e a ruptura com ela, por vezes de forma destrutiva.

Quando o corpo masculino falha e não sustenta a fantasia viril normativa, a imagem fílmica torna-se campo de inscrição do sintoma. O cinema pode, assim, ser lido como operador simbólico que tenciona permanência e crise, articulando na tela os conflitos que atravessam a constituição subjetiva do masculino. A análise dessas imagens permite localizar na *mise-en-scène* modos de produção de afeto, sofrimento, *Lei*, desejo e violência, indicando que o masculino se revela internamente instável, atravessado por contradições que o cinema expõe e amplifica (Metz, 1972; 1980; Mulvey, 1985).

As figuras de Jim, Travis e Neil, embora inscritas em diferentes contextos históricos, podem ser interpretadas à luz do que Cruz, Nuñez e Diamantino (2015) descrevem como o “enigma” do masculino contemporâneo: a tentativa de sustentar uma identidade que entra em contradição com sua fragilidade. A contenção ritualística do corpo, a recusa do laço social e a experiência limite final, que operam como forma de suplência diante da vacilação identitária, evidenciando como a violência pode assumir a função de estabilização imaginária quando a simbolização fracassa.

Por fim, a violência, longe de se reduzir a ato físico ou explosão pontual, aparece como estrutura de dominação, controle e negação do afeto, sustentando ou desafiando ideais normativos de masculinidade (Bourdieu, 1998; Welzer-Lang, 2001). Ao articular desejo, *Lei* e performatividade viril, as obras analisadas mostram que a violência pode funcionar como tentativa de manutenção do ideal ameaçado ou como reação a histeria subjetiva produzida por esse ideal (Freud, 1920; Lacan, 1988). Em Travis, ela se dirige ao outro como forma de restaurar um eu fragmentado; em Neil, volta-se contra o próprio corpo como denúncia silenciosa de uma ordem que não admite a diferença; em Jim, oscila entre rebeldia ao mundo externo e exposição de uma vulnerabilidade que o ideal viril não permite nomear. Assim, o cinema evidencia que a masculinidade hegemônica, apesar de sua aparência de solidez normativa, é internamente fraturada e depende de operações contínuas de sustentação, operações que, ao falharem, produzem sintomas, sofrimento e violência (Connell; Messerschmidt, 2013; Baére; Zanello, 2020).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio buscou evidenciar que o cinema, enquanto linguagem e dispositivo de produção de subjetividade, configura-se como campo privilegiado de elaboração simbólica das masculinidades, na medida em que articula corpo, afeto e violência em cenários de crise, histeria e fracasso performativo. Argumentou-se que as narrativas fílmicas não apenas espelham valores socialmente instituídos sobre o “ser homem”, mas intervêm na produção de sentidos sobre o masculino, tornando visíveis as tensões entre ideais hegemônicos de virilidade, repertórios de sensibilidade e modos historicamente situados de sofrimento psíquico.

Mostrou-se que essas imagens operam de forma ambivalente, ao mesmo tempo reiterando a normatividade da masculinidade hegemônica e expondo suas fraturas, sobretudo quando vulnerabilidade, desamparo e impossibilidade de sustentar o ideal viril irrompem sob a forma de sintoma, história ou ato violento. A mobilização da noção de histeria masculina não nomeada, em articulação a um mal-estar de gênero, permitiu compreender tais configurações como encenações de conflitos entre desejo, *Lei* e, por vez, reconhecimento, nas quais o corpo e a *mise-en-scène* se tornam superfícies privilegiadas de inscrição do sofrimento.

Nessa perspectiva, a violência foi examinada como operação simbólica que oscila entre a tentativa de restauração de um ideal ameaçado, a demanda por reconhecimento e a resposta à impossibilidade de simbolizar o conflito, deslocando-a de uma compreensão estritamente moral ou comportamental. Longe de mero recurso dramático, ela emerge como sintoma de uma economia viril atravessada por imperativos de coerência, autossuficiência e controle, cuja falha torna perceptíveis os custos psíquicos da negação da vulnerabilidade e tensiona os regimes culturais de sofrimento mental, desigualdade de gênero e silenciamento do afeto.

## REFERÊNCIAS

BAÉRE, Felipe; ZANELLO, Valeska. Suicídio e masculinidades: uma análise por meio do gênero e das sexualidades. *Psicologia em Estudo*, v. 25, e44147, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James William. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.:

COSTA, Tonia et al. Naturalização e medicalização do corpo feminino: o controle social por meio da reprodução. *Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 10, n. 20, p. 363-380, maio/ago. 2006.

EKSTROM-SAKATA, Cami. From “Sigh Guys” to Psychos: The Postwar Crisis of Masculinity in Hollywood. *Spotlight Journal*, [s.l.], 2023.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. 1920. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p. 161-239, 2010.
- GIENI, Justine. **Gender Dis-ease: Representations of Masculine Hysteria in Narratives of Sexual Trauma**. 2012. Tese (Doutorado em Inglês). University of Saskatchewan, Saskatoon, 2012.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- METZ, Christian. **A linguagem e o cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, p. 437–453, 1985.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 460–482, 2001.
- CRUZ, Lucas Magalhães; NUÑEZ, Maria Eugenia; DIAMANTINO, Rui Maia. Homem contemporâneo: cavaleiro medieval, enigmático ou toxicômano? **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 43, p. 57-66, jul. 2015.
- ROCHA, Rafaela; ZUCCHI, Eliana Miura. Masculinidades e narrativas de sofrimento mental e autocuidado. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v. 29, supl. 1, e240357, 2025.
- SILVA, Jeferson Luis Lima da. Útero errante, desequilibrado e controlado: reflexões contemporâneas e perspectivas historiográficas acerca da patologização do corpo feminino. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, v. 19, n. 36, p. 153-178, 2024.
- SILVA, Rafael Pereira; MELO, Eduardo Alves. Masculinidades e sofrimento mental: do cuidado singular ao enfrentamento do machismo? **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 10, p. 4957-4966, 2021.

# EMMA DE JANE AUSTEN E CHER DE AMY HECKERLING: ENTRE A INTERTEXTUALIDADE E A ATUALIZAÇÃO DO CLÁSSICO

Laura Lopes da Silva

## INTRODUÇÃO

Os enredos da literatura clássica ainda podem ser considerados relevantes na contemporaneidade? As tramas uma vez consideradas originais e únicas agora podem ser encontradas diluídas em novas histórias e em diferentes formatos que recontam os clássicos. Segundo a teoria do discurso, um texto nunca é uma criação isolada, visto que ele se conecta incessantemente com os discursos passados, que vivem no inconsciente de seu criador. Assim, é esse diálogo constante que gera novas produções textuais, como um ciclo de intertextualidade em que as referências aos intertextos podem ser tanto explícitas quanto implícitas.

No caso da literatura, a intertextualidade de um discurso literário pode acontecer de diversas maneiras, mas uma das mais reconhecidas e polêmicas é quando uma narrativa literária clássica ganha uma adaptação audiovisual. Isso acontece porque, a fim de manter a coerência no novo formato, a história original, muitas vezes, precisa passar por modificações em seu enredo, algumas vezes até em núcleos centrais.

Algo que não acontece apenas em releituras ou adaptações modernizadas, mesmo em adaptações que buscam manter a fidelidade ao original, o audiovisual demanda certas modificações. Em virtude disso “É notório o quanto as adaptações têm se adequadado às novas mídias, reestruturando textos-base para melhor recepção de um determinado público” (Luiz, 2022, p. 234).

Logo, é possível refletir sobre como a adaptação torna-se um trabalho árduo, principalmente quando a história original é, por exemplo, um clássico da literatura mundial. Autores considerados canônicos são amplamente referenciados de diversas maneiras nos tempos atuais. A modernidade, muitas vezes, preza pela perpetuação daquilo que uma vez foi considerado como revolucionário. Por isso, é tão fácil compreender a resistência do público com adaptações audiovisuais, em especial, quando o material original é um clássico da literatura.

À título de exemplo, destacam-se os trabalhos de Jane Austen, autora inglesa reconhecida mundialmente por retratar personagens femininas e seu cotidiano em uma época em que as mulheres não eram consideradas relevantes. Muitas adaptações foram feitas das obras de Austen, assim como, releituras atualizadas delas. Por isso, foi selecionada para esta pesquisa uma das obras da autora que recebeu ambas as vertentes: adaptação fiel e releitura atualizada, sendo esta última a proposta a ser analisada neste trabalho.

Em 1815 o romance *Emma* foi publicado pela primeira vez, quase dois séculos depois uma releitura inspirada no enredo do livro foi produzida por Amy Heckerling, o seu filme *As patricinhas de Beverly Hills* ou *Clueless* como título original, de 1995. A fim de se manter relevante para a nova época, atualizações foram necessárias para a concepção da releitura, tanto no contexto histórico-geográfico quanto no contexto social dos personagens.

Como evidenciado por Evangelista e Calzavara (2016, p. 216) “Quando uma transposição é realizada, é evidenciada a releitura dela com uma linguagem diferenciada, o que propicia nova interpretação pois a roupagem é outra e o objetivo é outro também”. Para tanto, será necessário debruçar-se em uma fundamentação teórica que abarca os estudos da teoria da intertextualidade, da adaptação e da narrativa transmídia, para que seja possível compreender como o enredo e os elementos foram construídos nas duas obras, suas diferenças e semelhanças. Nesse sentido, alguns autores são fundamentais para este intuito, como Henry Jenkins (2009), Robert Pratten (2011) e Kirby Ferguson (2015). A partir disso, esse trabalho tem três objetivos principais: 1) nutrir profusas reflexões sobre o papel da literatura clássica nos tempos modernos; 2) identificar os benefícios da modernização de enredos clássicos; 3) entender como essas adaptações revivem e aprimoram ideias originais.

De início, a teoria da narrativa transmídia, cunhada pelo pesquisador de comunicação Henry Jenkins e desenvolvida a fundo pelo autor Robert Pratten em seu livro *Getting Started in Transmedia Storytelling* (2011), conduz a ideia de como uma única história pode ser distribuída em diversas plataformas midiáticas ou distintas. O propósito deste artigo é esboçar as diferentes formas de arte, em questão a arte literária e a arte cinematográfica, e como elas podem se complementar e, assim, indicar ao leitor de que há benefícios quanto a uma adaptação para filme não ser um reflexo inalterável do livro. A partir de um estudo das obras *Emma* (1815), de Jane Austen, e *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, será possível observar como a teoria da narrativa transmídia realiza-se, e como a versão contemporânea consegue apurar a original de acordo com a época.

A obra original é um livro clássico da literatura inglesa do século XIX, enquanto a adaptação é um filme estadunidense dos anos 1990, mais de um século separa ambas as criações e muitas vezes a percepção de que o filme é uma versão não fiel do livro não acontece.

Jane Austen, consagrada autora inglesa do século XIX, escreveu *Emma* (1815) para si mesma, compreendendo que a personagem principal de sua obra poderia não agradar ao público leitor acostumado com seus trabalhos. Amy Heckerling disse em entrevista que seu objetivo era criar uma personagem adolescente que estivesse sempre feliz e contente, e, com isso, percebeu que, inconscientemente, estava reescrevendo *Emma* de Jane Austen.

Portanto, uma adaptação se intertextualiza, se relaciona com a sua matriz, de modo que essa junção proporciona uma gama de recriações. Desta maneira, o adaptador escolhe, de modo consciente, quais elementos do texto-base serão mantidos ou subvertidos em sua criação, numa tentativa de reformular a estrutura do romance para se adequar à sua interpretação (Luiz, 2011, p. 249).

Desse modo, é possível reconhecer esse acontecimento na fala de Kirby Ferguson em seu vídeo, *Everything is a Remix* (2015<sup>1</sup>), sobre originalidade: “Criação requer influência. Tudo o que nós fazemos é um remix de criações já existentes” (Ferguson, 2015, tradução nossa). Ao contrário de uma adaptação invariável

---

1 *Everything is a Remix Remastered* (2015 HD).

e moldada completamente pelo livro, Heckerling acabou optando por outro caminho ao modernizar a obra para os anos 1990, ressignificando a criação original.

Este paralelo entre as obras será um método de ilustração da concretização da teoria da narrativa transmídia e seus conceitos, destarte, é necessário entender a estrutura deste trabalho.

## **METODOLOGIA**

Em relação à metodologia, este trabalho define-se por uma natureza qualitativa. Tal escolha é justificada pelo fato de que a pesquisa qualitativa oferece o suporte teórico-metodológico necessário para a interpretação de fenômenos sociais e culturais complexos e diversos. Sob essa ótica, os objetos de análise podem ser explorados em sua totalidade e com o proposto na fundamentação teórica. Assim, viabilizando a análise não apenas a obra literária em sua estrutura original, como também da adaptação audiovisual em paralelo.

Isto posto, a fim de elucidar no texto quais as semelhanças e diferenças entre o original *Emma* e sua releitura audiovisual *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless)* serão apresentados trechos e enxertos tanto do texto escrito de Austen quanto do roteiro produzido por Hackerling. Logo, o discurso literário será comparado ao texto audiovisual, como diálogos e cenas do filme, de forma paralela, proporcionando uma compreensão mais clara de como as atualizações foram realizadas, bem como seus intuitos de acordo com a era. A fim de viabilizar essas análises, torna-se imprescindível a contextualização de cada obra, conforme o intuito do capítulo a seguir.

## **CONTEXTUALIZANDO O LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO**

O romance de Jane Austen é protagonizado por Emma Woodhouse, uma jovem rica, bonita e solteira, cujo passatempo favorito consistia em unir casais, apesar de não querer um casamento para si mesma. Órfã de mãe e mimada por todos, Emma tem uma ideia exacerbada de suas próprias qualidades. Mr. Knightley, seu concunhado, é o único que possui uma visão mais realista da jovem. O livro é composto por três volumes que dividem a narrativa de acordo com a vida de Emma, com as personagens secundárias que são apresentadas e retiradas do foco da protagonista.

O primeiro volume apresenta a personalidade e o estilo de vida de Emma, que, no momento, se encontra em torno de uma jovem senhorita perdida na sociedade, Harriet Smith. Desde modo, expondo logo ao início da leitura a série de lapsos de consciência que Emma comete ao longo de toda a narrativa. O segundo arco da história gira em torno dos relacionamentos de Emma, o seu envolvimento quase romântico com o personagem Frank Churchill, a sua relação com Mr. Knightley, e o seu atrito com Jane Fairfax, outra personagem apresentada neste volume.

Harriet Smith que foi uma personagem de destaque no primeiro volume, mas quase não aparece na segunda parte, possivelmente por Emma ter mudado suas prioridades com a chegada de novas pessoas. O último volume, e o desfecho da obra, se dá a partir da revelação dos sentimentos de Emma por Mr. Knightley, um dos únicos personagens com aparição consistente durante todos os volumes, e pela confissão de amor dele para com ela, o livro acaba com o casamento dos dois.

Em contrapartida, a adaptação cinematográfica, *As patricinhas de Beverly Hills (1995)*, dirigida por Amy Heckerling, é a história de Cher, uma adolescente estadunidense de dezesseis anos, rica, bonita e popular, sem nenhuma adversidade ou obstáculos em sua vida. Entretanto, motivada por um desempenho baixo na disciplina do professor Hall, a protagonista intervém na vida amorosa do professor, influenciando um relacionando entre ele e outra professa. O sucesso dessa estratégia altera o rumo da trama ao mesmo tempo em que novos personagens são apresentados, como Tai Frasier, com quem Cher estabelece uma relação de amizade.

Entre os acontecimentos, o personagem Josh, ex-irmão postigo de Cher, é apresentado na história, sendo ele o único capaz de identificar os defeitos a protagonista. Ademais, surge Christian, aluno novo por quem Cher se interessa. Os momentos decisivos do filme circulam entre a descoberta de Cher sobre seus sentimentos por Josh e a declaração de amor entre os dois.

## A NARRATIVA TRANSMÍDIA

De início, é necessário considerar os conceitos propostos por Pratten (2011) em sua teoria da narrativa transmídia. Sob esse prisma, destacam-se as características necessárias em uma narrativa para criação de uma boa história, principalmente, três principais essenciais e que podem ser percebidos tanto em Austen quanto em Heckerling, mesmo que suas construções sejam diferentes.

Tais elementos consistem, em síntese, na construção da personagem principal, ou seja, a protagonista, nas adversidades enfrentadas por ela e a conseqüente evolução advinda desses conflitos. A partir da fundamentação teórica, é possível evidenciar como as distinções presentes na releitura conseguem destacar e aprimorar as ideias originais do livro, atendendo ao intuito individual e considerando o novo público.

## O PROTAGONISTA

### *You need a compelling hero character (protagonist) that people care about*<sup>2</sup>

Este primeiro tópico conduz a uma perspectiva sobre a construção da personagem principal, a relação que a protagonista tem com a história e o público-alvo dela. A protagonista deve ser, então, uma personagem de estima para o público, estabelecendo um vínculo entre protagonista, narrativa e público, mesmo em momentos de adversidade ou conflito.

Para os leitores de Jane Austen, familiarizados com protagonistas femininas conscientes e com personalidades mais avançadas para a época, como, por exemplo, Elizabeth Bennet, de *Orgulho e Preconceito (1813)*, uma personagem como Emma pode suscitar desconforto. Por conseqüência, podendo, assim, inibir a estima do público para com a própria história, para além da personagem, não por um erro de construção narrativa, mas pelas expectativas atribuídas a própria autora.

De maneira oposta, ao que acontece na adaptação audiovisual, Cher, na releitura de Heckerling, consegue atrair a simpatia do público-alvo. A faixa etária similar entre protagonista e audiência promove

---

<sup>2</sup> Você precisa de um herói convincente (protagonista) com quem as pessoas se preocupem (Ibid, p. 17, tradução nossa).

uma identificação entre eles, favorecendo a perspectiva sobre a personagem. Dessa forma, o comportamento de Cher, mesmo em momentos de adversidade, é passível de compreensão, pois a evolução da protagonista também é perceptível. Além disso, ao contrário de Emma e Austen, em nenhum momento, há uma expectativa imposta a Cher ou a Heckerling.

## A ADVERSIDADE

*The character needs to overcome adversity: without adversity there is no conflict and without conflict there is no drama*<sup>3</sup>.

Esses elementos manifestam-se em ambos os enredos, tanto no literário quanto no cinematográfico. Emma e Cher enfrentam adversidades e superam obstáculos, ambas personagens provocam sucessíveis equívocos que, por consequência, causam conflitos, algo necessário para o arco dramática de qualquer obra. Os erros cometidos por Cher emulam, muitas vezes, os cometidos por Emma em sua história, com diferenças necessárias para o funcionamento na adaptação. Todavia, a caracterização da personagem legitima que tais equívocos sejam cometidos, uma vez que estão alinhados com a construção da personagem. Ainda que a conduta de Emma encontre resistência por parte do seu próprio público, os erros da personagem são fundamentais para que o seu arco de redenção também seja construído, culminando em uma evolução necessária, respaldando o proposto por Pratten (2011) como essencial em uma narrativa.

## A EVOLUÇÃO

*Character evolves over the story – they start with hang-ups or ill-conceived views of the world and through tackling the adversity they emerge stronger and wiser*<sup>4</sup>.

A partir do exposto anteriormente, a evolução de Cher emerge de forma mais acentuada do que a de sua sucessora, visto que é ela mesma quem narra os acontecimentos, permitindo que seu ponto de vista sobre a história seja identificado pelo público. As ações benevolentes de Cher são de caráter genuíno desde o início do filme, o que favorece a adesão do público para com ela. Em contrapartida ao que acontece no romance de Austen, a trajetória de Emma, até o último volume, é marcada por capricho e egoísmo, as ações dela são, por vezes, pautadas em segundas intenções. À título de comparação, em ambas as histórias Harriet/Tai acredita estar apaixonada por Mr.Knightley/Josh, e Emma/Cher desaprovam essa ideia. A diferença está na forma como as duas reagem a esta informação. Na obra original, Emma ofende-se com a confissão de Harriet, interpretando-a como uma afronta às regras sociais da época.

Como Harriet tivera a presunção de levantar os olhos para Mr. Knightley? Como ousara imaginar que pudesse ser escolhida por tal homem, até ter quase certeza disso? Mas Harriet estava menos humilde, tinha menos escrúpulos do que antes. Parecia perceber muito pouco sua inferioridade, fosse de mente ou de situação. (Austen, 1815, p. 337).

---

<sup>3</sup> O personagem precisa enfrentar adversidades: sem adversidade não há conflito e sem conflito não há drama. (Ibid, p. 17, tradução nossa).

<sup>4</sup> O personagem evolui diante a história - ele começa com desligamentos e visões distorcidas do mundo e ao combater a adversidade ele emerge mais forte e mais sábio. (Ibid, p. 17, tradução nossa).

Em contrapartida, Cher limita-se a aconselhar Tai sobre os impedimentos de um relacionamento com Josh, pautando a opinião nas diferenças entre eles. A forma como Cher aborda Tai sobre os seus sentimentos mostra o seu amadurecimento ao final do filme, a tentativa de ser verdadeira com a amiga sem segundas intenções, já que, ela ainda não havia percebido os próprios sentimentos por Josh. Em contraste com a rigidez da construção de Emma, que em quase nenhum momento transparece um crescimento, mesmo que mínimo, para com as suas ações. Nesse contexto, é perceptível a diferença na evolução de cada protagonista, bem como a influência de cada arco em seus respectivos públicos-alvo.

Desse modo, compreende-se como e porque o público é considerado um elemento indispensável na estrutura de qualquer história. O capítulo a seguir continua com as noções de Pratten (2011) para uma história condizente com o esperado pela audiência.

## O PÚBLICO

No livro, *Getting Started in Transmedia Storytelling* (2011), uma das questões abordadas por Pratten (2011, p. 19) é sobre a audiência, *So who 's your audience?*<sup>5</sup>. O autor descreve quais são os mecanismos que um autor pode aproveitar para identificar o público ao qual a sua obra será destinada.

Os dois elementos apontados pelo autor são *Identify who they are*<sup>6</sup> e *Understand what turns them on*<sup>7</sup>, ou seja, *é fulcral conhecer o próprio público suficientemente para conseguir explorar exatamente o que os instiga a aderir a um conteúdo, literário ou midiático*. Esse zelo para com as necessidades da audiência pode ser percebido na adaptação de Heckerling, as alterações no título e nos nomes dos personagens mostra o reconhecimento sobre quem é o grupo-alvo do filme, resultando em uma personalidade para a sua criação.

Ao compreender o contexto da época de produção e transferir a releitura para aquela realidade, a obra conquista legitimidade perante o público e, conseqüentemente, uma aceitação, pois o público que se identifica com a obra cinematográfica e consegue identificar as ideias e sátiras originais. São, precisamente, as similaridades e as diferenças entre ambas as narrativas que as preservam como arte.

À título de exemplo, em ambas as histórias as protagonistas são órfãs de mãe, mas é a abordagem disso que revela a singularidade de cada obra. No caso de Emma, infere-se, devido à época, que a morte foi ocasionada por uma doença, contudo, no filme a explicação dada é que a mãe de Cher faleceu devida a complicações em uma lipoaspiração de rotina.

Desse modo, a sátira do enredo é concomitante a atualização da história, evidenciando as pautas da época de produção do filme, como o conceito de futilidade. Assim, a caracterização das personagens também é distinta de obra para obra, mesmo que a apresentação de Emma e Cher siga a mesma linha de raciocínio. A primeira frase do livro de Austen é sobre Emma, sua aparência, seu estilo de vida e sua personalidade. “Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com uma casa confortável e disposição alegre, parecia reunir

---

<sup>5</sup> Então, quem é a sua audiência? (Pratten, 2011, p. 19, tradução nossa).

<sup>6</sup> Identifique quem eles são. (Ibid, p.19, tradução nossa).

<sup>7</sup> Entenda o que os estimula. (Ibid, p.19, tradução nossa).

algumas das maiores bênçãos da existência; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco a lhe causar angústia ou irritação.” (Austen, 1815, p. 11).

Enquanto na adaptação, a introdução da protagonista é feita por uma montagem de cenas enfatizando o estilo de vida privilegiado de Cher. Assim como a introdução das protagonistas, outros arcos narrativos do filme foram adaptados diretamente do livro, porém com as atualizações necessárias para atrair o grupo-alvo daquele momento.

Austen escreveu *Emma* na primeira metade do século XIX, na Inglaterra, sendo compreensível, então, a escolha de um noivado escondido como conflito central da história. No livro, o relacionamento secreto entre Mr. Frank Churchill e Jane Fairfax é um reflexo dos costumes e crenças da sociedade da época.

Em oposição, essa temática não seria verossímil em 1995, portanto, a releitura de Heckerling precisou de outra reviravolta, alterando a reviravolta que ainda envolvia o mesmo personagem, a revelação da homossexualidade de Christian\Mr. Churchill. Essa mudança confere jovialidade à história, ainda que a espinha dorsal do enredo estivesse mantida, pois tanto Emma quanto Cher descreviam tais personagens como apaixonados por elas.

Desse modo, é possível perceber que, de fato, o público de *As Patricinhas de Beverly Hills* foi considerado peça-chave para a estruturação do enredo. Ainda que seja uma releitura de uma obra clássica de Austen, as particularidades da adaptação são essenciais para atribuir ao filme uma identidade alinhada às expectativas de uma obra audiovisual dos anos 1995.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho qualitativo propôs-se a elucidar a relevância das atualizações de narrativas como recurso para a perpetuação de ideias que, embora perenes, demandam reconfigurações para alcançar novos públicos, cada vez mais distintos, na contemporaneidade. Dessa forma, objetivou-se construir um olhar receptivo perante as discussões sobre a importância de narrativas clássicas e enredos contemporâneos, reiterando o valor intrínseco a cada um.

Emma e Cher são personagens em oposição aos modelos de protagonismo de suas respectivas épocas. Destacando-se, em especial, a construção de Emma que, posto sua condição de heroína de Jane Austen, evocou a resistência do público leitor da autora. As divergências entre obras e personagens, conforme as análises anteriores, residem nas diferentes condições de produção de cada uma e seus contextos históricos-sociais. Os arcos de redenção de Emma e Cher, em suas trajetórias, seguem a mesma fórmula, um emaranhado de sucessivos equívocos que resultam em amadurecimento e evolução, permitindo que conquistas sejam alcançadas, como um tradicional final feliz com desfecho romântico. Ainda assim, o filme consegue estabelecer uma maior conexão com o público, pois a ambientação em um universo escolar, bem como as ações de sua protagonista são mais toleráveis, além de permitir uma identificação maior do público-alvo com o enredo.

Na obra *Cultura da Convergência*, Jenkins (2009) afirma que um recurso estratégia de narrativa transmídia opera na consideração de diversos públicos, assim, permitindo alterações no conteúdo de acordo com a necessidade. Sob essa ótica, a premissa original do romance de Austen, o amadurecimento de uma

jovem mulher, permanece na releitura de Heckeling. De acordo com os pressupostos de Pratten (2011, p. 3), uma única plataforma de mídia não é capaz de satisfazer a necessidade de conhecimento de uma pessoa, visto que “We tell stories across multiple media because no single media satisfies our curiosity or our lifestyle”<sup>8</sup>. Nessa perspectiva, compreende-se que o fenômeno sociocultural que *As Patricinhas de Beverly Hills (1995)* se tornou.

De todo modo, o êxito da releitura de Heckerling é indissociável da originalidade de Austen, compreende-se que é a inovação de uma que viabiliza a reinvenção da outra. A atualização de contextos históricos e sociais revela-se necessária para que algumas premissas originais sejam apresentadas para novos públicos em diferentes épocas, bem como atingir novos níveis em áreas de entretenimento e criação de conteúdo midiático. Dessa forma, é imperativo destacar que, a atualização de *Emma* não compromete a sua relevância ou valor, ao contrário, ela confirma a capacidade do enredo original de perpassar séculos, mantendo-se relevante até os dias atuais. Sendo assim, as duas narrativas comportam intrinsecamente a dimensão artística de cada uma, tal como seus objetivos e públicos.

Com isso, reitera-se que os objetivos anteriormente apresentados foram satisfatoriamente alcançados. A análise permitiu que reflexões sobre a longevidade de narrativas clássicas nos contextos atuais, evidenciando o poder dessa literatura cânone em diversas mídias. Ademais, também foi possível identificar os benefícios da atualização de enredos, confirmando a recepção de novos públicos de acordo com a modernização feita realizada. Assim, a pergunta de pesquisa é respondida, pois é possível entender como o filme *As Patricinhas de Beverly Hills* de Amy Heckerling reinterpreta o enredo de *Emma* de Jane Austen, mantendo a relevância das premissas originais, mesmo com as atualizações necessárias. Confirmando, então, que as premissas de Austen permaneceram com as atualizações de Heckerling, de modo que, cada uma, à sua maneira, agrega à arte.

## REFERÊNCIAS

**AS PATRICINHAS de Beverly Hills.** Direção de Amy Heckerling. EUA: Paramount Pictures, 1995. 1h38 min.

AUSTEN, Jane. **Emma.** Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.  
EVANGELISTA, Josiane Luzia; CALZAVARA, Rosemari Bendlin. Cinema e literatura: do clássico ao moderno. **Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas**, v. 17, n. 3, p. 216-219, 2016. Disponível em: <https://revistaensinoeducacao.pgsscogna.com.br/ensino/article/view/4159/3282>. Acesso em: 9 dez. 2025.

FERGUSON, Kirby. **Everything is a Remix Remastered.** Youtube. Disponível em: Everything is a Remix Remastered (2015 HD) 37 min 30s.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

---

<sup>8</sup> Nós contamos histórias através de múltiplas mídias porque apenas uma mídia satisfaz a nossa curiosidade ou estilo de vida. (2011, p. 3, tradução nossa).

LUIZ, Tiago Marques. O estado da arte sobre a relação entre Intertextualidade e os Estudos de Adaptação. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 32, n. 1, p. 233-254, 2022.

O'DONNELL, Jess. **Clueless and Emma Parallels**. Youtube. Disponível em: Clueless and Emma Parallels 2 min 55s.

PRATTEN, Robert. **Getting Started in Transmedia Storytelling**. EUA: Createspace, 2011.

# O CORPO COREOGRÁFICO EM TODA UMA NOITE (1982), DE CHANTAL AKERMAN

Raiane Claudia Feitosa Ferreira

## INTRODUÇÃO

O corpo é objeto de atravessamentos, possui potência, expressividade, produz imagens, e se transforma assim como o mundo passa por inúmeras transformações. Diante das discussões sobre o corpo, especificamente sobre os processos corporais, David Harvey (2004) aponta que “o corpo não é uma entidade lacrada”, é um projeto sem conclusões, flexível geográfica e historicamente. Harvey desenvolve seu pensamento levando em conta que tudo o que existe no meio o modifica, sendo ele físico, social, tecnológico ou econômico, assim: «Esta relação didática entre corpo e o que envolve é o que o faz um “corpo político” (Harvey, 2004, p.138 *apud* Alencar, 2011, p. 19).

Ao tomarmos a ideia da corporeidade como uma instância política, Harvey nos instiga a pensar a performatividade dos corpos como movimentos expressivos, mobilizadores. Consideramos o corpo como uma potência que está na iminência do movimento. O corpo é atravessado pelo mundo, e neste contexto surgem sentidos, ele recebe e oferece, cria espaços, constrói significado e produz conhecimento. Neste sentido, tomamos como foco o corpo em cena para entender como o encontro desencadeia a potência afetiva dos corpos na cena cinematográfica.

Considerando que nossa pesquisa tem como foco o corpo no cinema, compreendemos o corpo como lugar complexo de percepção e conhecimento, e o cinema como uma forma específica de contato. Então, pensando nas questões de como o corpo no cinema constrói imagens, e como dialoga com os outros elementos do filme, neste trabalho estima-se analisar as capacidades expressivas do corpo no filme *Toda uma noite* (1982) de Chantal Akerman, e como se dá o encontro dos corpos dos personagens entre si, e entre o corpo da câmera na cena, refletindo sobre o potencial afetivo e transformador gerado pelo encontro.

Neste seu filme, Akerman abrange progressivas sequências fragmentadas da interação entre amantes na cidade de Bruxelas durante uma noite. Os eventos ocorrem em lugares diversos da cidade e neles o espectador presencia encontros, desencontros e separações de vários casais. A diretora lida novamente com o cotidiano e o banal da vida, mas de uma forma esvaziada pelo excesso do gesto do amor.

A longa duração dos enquadramentos e a câmera fixa destaca o ritmo lento em oposição aos corpos, que por vezes esperam, pensam, fumam, e noutros se movimentam ferozmente em dinâmica teatralidade. Somado a isso, há o som da cidade à noite, dos bares, dos passos, dos veículos e da música melancólica que sempre volta a tocar.

Os instantes que o filme mostra, são aqueles decisivos, são intensos e importantes na narrativa, como o reencontro, a conciliação, o desejo, a despedida etc. Estas micro cenas não possuem início, nem desfecho,

o espectador é convidado a presenciar o movimento dos corpos em cena, sem se apegar às situações. Estas variações e desdobramentos expressivos se assemelham a uma investigação sobre o mundo do romance, assim, a diretora parece conseguir ultrapassar a dimensão clichê que engloba a temática.

A partir do desejo de pensar a cena cinematográfica modulada pelo corpo, tomamos a cena cinematográfica como lugar de análise dos encontros entre o corpo do ator e o corpo da câmera para pensar na relação dos corpos dos atores nas cenas, no seu potencial expressivo e afetivo, e na relação da câmera-corpo para com os personagens, seus movimentos, seus gestos e expressões no âmbito do filme *Toda uma noite*.

Para a metodologia, foi utilizado a análise fílmica selecionando cenas ou trechos no qual o potencial afetivo-performativo aparece com mais ênfase diante do gesto do encontro, para entendermos como se dá o encontro dos corpos (ator/personagem e corpo-câmera) a fim de identificarmos a existência da mobilização de sensações e afetos entre eles, com destaque para o corpo do ator, pois é deste que se extrai a força corpórea, sendo esta, também, um veículo de expressão do filme.

Desta forma, a análise foi realizada com base nas seguintes perguntas: Como acontece o encontro dos corpos dos personagens na cena? Como se dá a sua potência afetivo-performativa e em que dinâmica isso ocorre? Como a câmera se relaciona com estes corpos e seus fluxos de movimento?

## **O CORPO NO CINEMA E A CÂMERA-CORPO**

No cinema a performance é moldurada e enquadra. Essa performance se relaciona com outros elementos do filme, como o cenário, a luz, o som, a câmera, sendo que “o corpo do ator ocupa o lugar central, porém este corpo é parte de um conjunto e este conjunto deve ser levado em consideração na abordagem da performance no cinema” (Oliveira, 2021, p.39). Ou seja, ele é um elemento da *mise en scène*, sendo esta onde o trabalho do ator se insere no cinema. A performance também pode aparecer no modo como o ator se coloca na estrutura do filme, e de como o diretor lida com a presença do ator para construir a cena.

Movida pelos estudos do corpo no cinema, Monica Toledo Silva (2005) afirma que a arte cinematográfica possui recursos técnicos para explorar o fluxo do movimento corporal. Ao registrar o corpo em movimento em um gesto ou expressão (ação instantânea), é atribuído ao filme um novo sentido. De acordo com ela, “o cinema constrói uma linguagem própria em composições de cena, no processo de criação de sentido, na filmagem, na montagem, na direção dos atores, na estética da cena, na exploração intensiva de um destes recursos ou na somatória de todos” (Silva, 2005, p.10).

O interesse da pesquisadora é estudar obras onde o corpo conduz, de alguma forma, a narrativa, no qual se utiliza dos recursos fílmicos para criar sentido. Neste caminho, a força corpórea seria o veículo de expressão do filme. A câmera funciona a partir do movimento destes corpos, sendo o ator e os elementos da cena cruciais para a construção da história. Por si só, o corpo já possui um grau de intensidade mesmo antes de ser afetado por outros corpos, a sua atividade criativa se manifesta através de gestos e expressões que confirmam o poder de ação e de transformação do corpo. O afeto, então, estaria associado à força de expressão da performance do corpo. Elena Del Río (2008) defende a ideia da performance como forma de

exteriorização de afeto, indo de um estado a outro no qual ela chama de eventos expressivos no qual podem surgir novos fluxos de pensamento e sensação.

A autora compreende “a performance como expressão-evento de afeto inassimilável (inassimilável à linguagem, estruturas binárias e funções ideológicas), e o corpo performativo/performativo como o local onde o evento afetivo ocorre” (Del Rio, 2008, p.04). Os afetos são produzidos na estrutura fílmica e geram uma suspensão narrativa, que ocasiona transformações e possibilidades de afetação.

Diante de sua teoria da performance, Del Rio considera a relação entre performance e afeto, e compreende o corpo afetado como aqueles que se alteram no acréscimo ou diminuição das forças materiais, e tudo o que ocorre no e com o corpo em cena está automaticamente aberto para a percepção do espectador. Assim, a relação espectador-filme é criativa e performativa em um processo de devir.

O corpo performático se apresenta como uma onda de choque de afeto, a expressão-evento que torna o afeto uma materialidade visível e palpável. Dito de outra forma, o desempenho envolve a expressão e a percepção do afeto no corpo. O afeto é a força do devir que permite que os personagens/atores e, em última análise, o próprio filme, passem de um estado corporal para outro, enquanto a performance constitui sua expressão. Mas força e expressão não ocorrem como dois momentos lineares e consecutivos; em vez disso, eles geram um único evento afetivo-performativo que excede o personagem/ator e permeia o momento fílmico (Del Rio, 2003, p.10).

O performativo envolve uma dinâmica criativa e que não pode acontecer sem que haja a passagem de um estado a outro, e o afeto, para Del Rio, é o encontro do externo com o interno. Assim, a união entre performance e afeto, considerando os poderes do corpo em cena, só consolida mais a existência de um cinema afetivo-performativo. Nesta dinâmica, além do corpo do ator e do espectador, também consideramos a câmera como elemento importante na criação de novas possibilidades de construção de sentido e sensações.

Diante novas construções fílmicas alinhadas a estudos sobre corpo e do afeto, muitos pensadores começam a voltar a atenção ao corpo como lugar complexo de percepção e conhecimento. Assim, começam a surgir pensamentos sobre o cinema como uma forma específica de contato, onde acontece um encontro com um ser que possui um corpo culturalmente codificado, sendo que esta dinâmica pode proporcionar transformações através do seu poder de afeto.

Considerando que nossa pesquisa tem como foco o corpo no cinema, e no papel da câmera para a construção de novos possíveis dentro da cena, que, neste tópico, iremos refletir sobre a câmera para além de um elemento que capta o corpo em cena, considerando-a como um corpo diante a construção do espaço cênico. Para nossa pesquisa iremos pensar a ideia de Câmera-corpo, já que iremos entender a câmera como um corpo dotado de expressão e criação de afetos.

Camila Vieira apresenta o conceito da câmera-corpo que estabelece uma conexão física com aquilo que ela capta, que possui características corporais, que observa com curiosidade, que treme e se movimenta, e que circula pelos espaços e superfícies. Por se interessar pelo corpo na cena, essa câmera afeta o espectador em um encontro com os outros corpos no filme.

Concordamos com Erly Vieira Jr. (2020) quando o autor diz que é pela forma meticulosa como essa câmera explora o corpo na cena, que “a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (dos corpos filmados e do próprio corpo fílmico) numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal” (Vieira Jr, 2020, p. 39).

Lembramos aqui a expressão “Dê-me, portanto, um corpo”, trazida por Deleuze no livro Cinema 2 - A imagem-tempo. O filósofo vai pontuar as atitudes do corpo ou posturas do corpo, no qual seria uma imagem-tempo, pois “a atitude cotidiana é o que propõe o antes e o depois no corpo” (Deleuze, 2018, p.276). Então o “Dar” um corpo, para ele, seria colocar a câmera no corpo, e o cinema seria dotado dessa capacidade de fazer mostrar o corpo.

Neste cinema do corpo no qual Deleuze retrata, a personagem consiste nas suas atitudes corporais, e o *gestus* parte disso. A noção de *gestus* foi criada por Brecht sobre as atitudes e posturas do corpo cotidiano no teatro, no qual deve ser social. Ele seria o enlace das atitudes, a ordenação de umas com as outras atitudes, independente de uma noção prévia. De acordo com Deleuze, “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (Deleuze, 2018, p.279).

O filósofo fala da *nouvelle vague* francesa como um cinema das atitudes e posturas corporais, em que os cenários são construídos a partir das atitudes do corpo e seus graus de liberdade. O cinema de Godard é colocado como exemplo. Em *O demônio das onze horas* temos os *gestus* teatrais realizam atitudes, que cria outras, e que culmina num fim que as absorve. “O cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional, pictórico e musical que constitui cerimônia” (Deleuze, 2018, p. 282).

Porém, após o conhecido movimento francês, outros trabalhos passaram a explorar o corpo de outras maneiras. O cinema de Chantal Akerman é um deles. O autor considera que uma das grandes novidades no trabalho de Akerman é justamente trazer as atitudes como signos de estados do corpo feminino. Assim, institui-se um *gestus* feminino.

Os estados do corpo segregam a lenta cerimônia que religa as atitudes correspondentes e desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens e a crise do mundo. É esse *gestus* que reage sobre o corpo dando-lhe um hieratismo que lembra uma austera teatralização, ou antes, uma “estilização” (Deleuze, 2018, p. 285).

Devemos ressaltar aqui que o cinema do corpo de Godard é diferente do cinema do corpo de Chantal, assim como ambos são diferentes dos de Casavetes, por exemplo. No cinema de Akerman há uma atenção à forma como a câmera é utilizada na construção da imagem feminina, por exemplo. Enquanto Godard, e outros diretores do cinema moderno utilizavam a imagem das atrizes para construir um ideal do desejo, focando o olhar masculino dos espectadores para as mulheres na tela, Akerman passa a propor um modo próprio de trazer a fonte das atitudes e temporalidade vinculados a uma essência do corpo feminino.

Além disso, consideramos que o cinema de Akerman, assim como o de Duras e Denis, a câmera não só acompanha os corpos em movimentos, pautando os gestos e as ações corporais e emocionais, ela também pode ser considerada portadora de expressividade diante da dinâmica dos corpos na cena.

Compreendemos, então, que pensar em um cinema do corpo, seria pensar uma mise-en-scène modulada pelos corpos, não somente pelo corpo dos atores em cena, mas também pelo corpo da câmera na construção da imagem, e, de certo modo, no corpo do espectador que é afetado por essa dinâmica. Neste sentido, é interessante perceber que a câmera também pode “performar” perante os corpos dos personagens, estando eles na tela ou não.

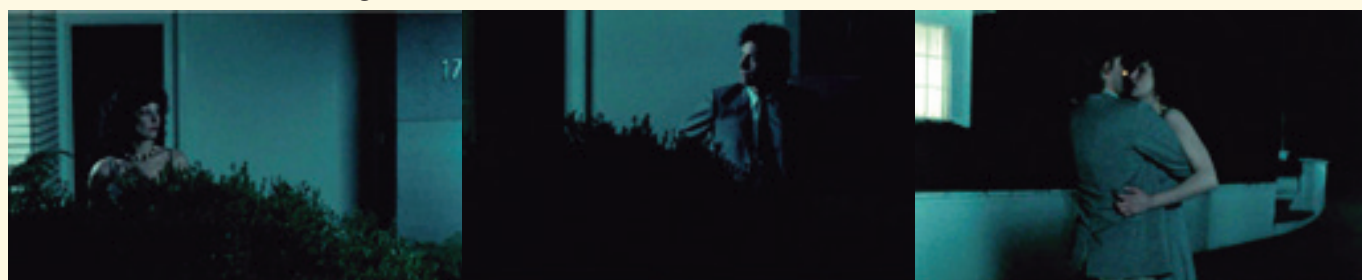
## O CORPO COREOGRÁFICO

Os encontros de *Toda uma noite* (1982) são múltiplos e diversos. Seus personagens parecem estar movidos por um desejo de amar, no qual a diretora vai mostrar através de fragmentos, e de gestos dramatizados diferente daqueles que costumamos ver nos romances clássicos. Para que a análise aconteça, selecionamos algumas cenas para pensar na relação dos corpos dos atores, no seu potencial expressivo e afetivo, e na relação da câmera-corpo para com os personagens, seus movimentos, seus gestos e expressões, ressaltando como isto se dá no filme.

Logo nas cenas iniciais já compreendemos que o filme é feito de fragmentos de momentos. Em uma delas vemos uma mulher inquieta em seu quarto. A câmera parada a registra andando pelo quarto que não se finda pelos limites da câmera, a personagem sai de quarto várias vezes, até ir ao telefone. O que se escuta é uma voz de um homem dizendo “Alô, alô...”. Ela desliga, mas diz que o ama baixinho e sai. Acompanhamos a mulher em alguns pontos de seu trajeto pela perspectiva da câmera estática. Logo mais a mesma mulher pega um táxi e segue a um destino incerto. Em seguida a vemos entregar dinheiro ao motorista e sair do veículo frente a um edifício simples. Ela olha para cima e vê na janela um homem inquieto em seu quarto. Nada faz, observa-o de longe, e sai. Chantal corta e quebra a expectativa de um encontro. Agora, passamos a acompanhar este mesmo gesto várias vezes ao longo do filme.

Em algumas das múltiplas cenas, temos o típico encontro romântico, com um toque de suspense. Vemos uma jovem mulher esperando sozinha na entrada de sua casa. Está escuro, ela olha para os lados indicando esperar alguém. Seu movimento é lento, mas demonstra uma inquietação. Escutamos passos, mas nada acontece. Até que por impulso ela sai. Depois de um tempo vemos um homem chegar correndo com um blazer na mão. Assim como a moça, ele parece procurar alguém. Veste o blazer e toca a campainha da casa. Um rapaz atende a porta e diz “Ela já partiu”, e vemos novamente o homem sair apressado. Em outro plano, a jovem mulher cruza a esquina. Escutamos passos, alguém se aproxima, ela olha para trás e demonstra felicidade ao ver o seu amado. Eis um encontro, um alívio para suas dores e anseios.

**Figura 01** – Os amantes se desencontrando e se encontrando



Fonte: Chantal Akerman, 1982

A câmera de Akerman propõe um enquadramento simétrico que, em certos momentos se assemelha a um *Tableau vivant* pelo movimento lento dos corpos dos personagens. Em uma dessas cenas acompanhamos um homem à direita observando uma mulher dentro de um restaurante, posicionada à esquerda. Ambos estão enquadrados, ele em um grande quadro da câmera, e ela no retângulo da janela. O homem vai de um lado para o outro indeciso, ou apenas em espera. Ficamos assim por algum tempo, na espera, até que a mulher sai do local indo na direção oposta ao homem, ele a alcança segurando-a pelo braço, mas ela o rejeita. Em um impulso, ele aciona um táxi que passava ali e a puxa para dentro ferozmente. É esse fluxo de ação corporal entre a inércia e a impulsividade que nos chama atenção.

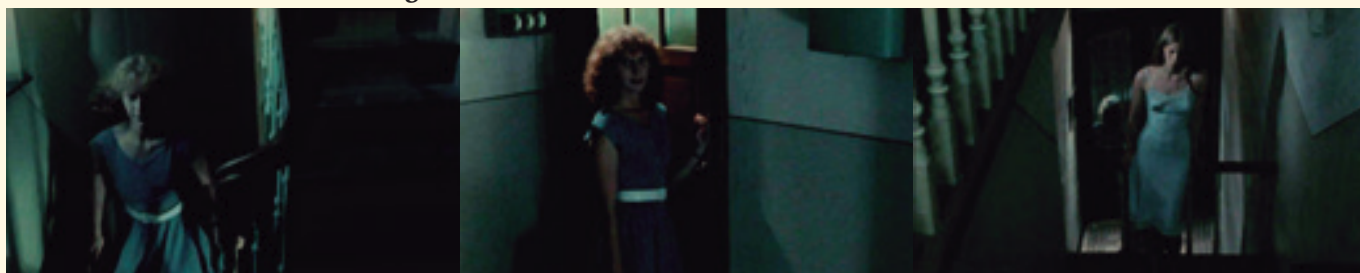
**Figura 02** – Cena de encontro entre um homem impulsivo e a mulher que o despreza



Fonte: Chantal Akerman, 1982

Em algumas cenas, identificamos que a diretora monta jogos visuais e coreográficos. Vejamos como isto acontece em duas cenas no mesmo espaço, a escada, mas que possuem variações de intensidades distintas. Primeiro vemos uma mulher subir as escadas de um prédio animada para encontrar alguém. De frente a uma porta, ela para pensativa, tenta entrar, mas a porta está trancada. Então vai embora. Ouve-se sons de passos. Outra moça sai do apartamento de camisola e grita – Cristine! – E desce as escadas apressada. Temos a expectativa de um encontro, mas isso não se concretiza. Cristine sai do apartamento, e a outra moça fica na escada.

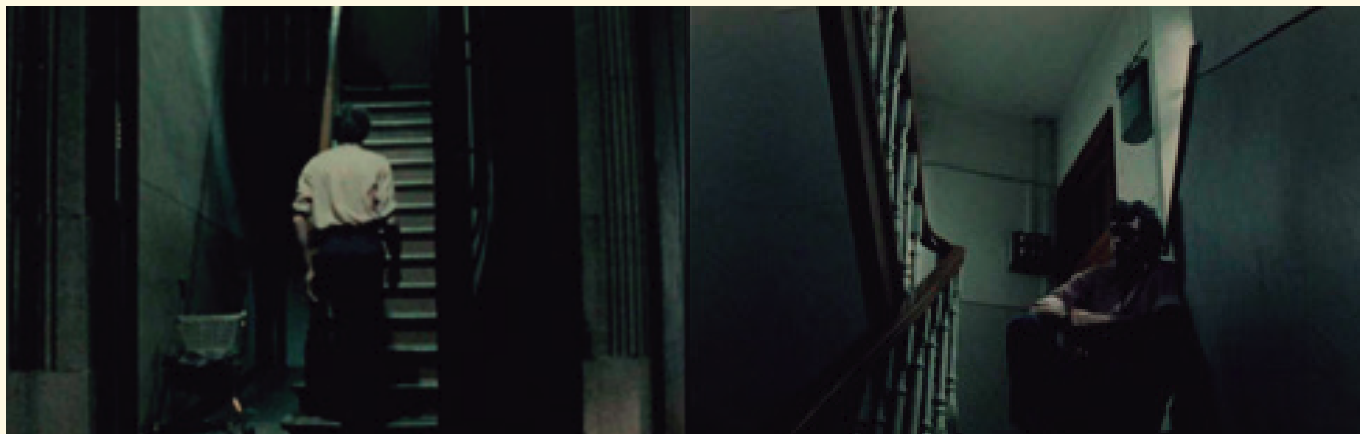
**Figura 03** – Cristine desiste de encontrar sua amada



Fonte: Chantal Akerman, 1982

Presenciamos, então, um homem chegar ao prédio. A porta está aberta. Ele parece ter dúvidas, mas entra e sobe as escadas. Ao chegar, bate na porta. Mas não tem respostas. Então repete o gesto algumas vezes, encosta o ouvido na porta para escutar algo mas nada acontece. Até que se altera e esmurra a porta, mas, em gesto de desistência, senta desolado em um degrau da escada. O ambiente é novamente recodificado. Não é mais espaço de passagem, nem de fuga. Se torna, por alguns momentos, um espaço de permanência, de acolhimento. Nós ficamos ali com ele por algum tempo até que haja o corte. Mais um final incerto. Porém, não se precisa saber quem ele é ou o que foi fazer ali para nos afetarmos por mais um fragmento.

Figura 04 – Homem sobre as escadas no desejo do encontro, mas não acaba sozinho



Fonte: Chantal Akerman, 1982

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Chantal Akerman, em seu posicionamento sistemático de explorar um tema e o espaço da cidade, ela utiliza o fragmento como ferramenta para selecionar apenas momentos específicos de acontecimentos daquela noite, e junta instantes semelhantes com diferentes intensidades, e banaliza o amor e o desejo daqueles corpos. De acordo com Ivone Margulies (2016), *Toda uma noite* é regido pelos encontros e desencontros, e nele existem dois princípios de organização; a continuidade temática e visual que lembra a estrutura narrativa linear, e a instauração da multiplicidade e da interrupção, que se opõe a uma linearidade. Assim, “frente à grande diversidade de situações e locações em *Toute une nuit*, a repetição não garante uma narrativa linear. Em vez disso, passa a conformar o filme como uma estrutura de acumulação” (Margulies, 2016, p. 276).

Akerman brinca com a fragmentação e a descontinuidade, e em seu gesto experimental, a diretora aciona um efeito de realidade e artifício quando traz o cotidiano noturno, junto das repetições. Ela registra os lugares de forma realista, diferente do ritmo das ações e da montagem que quebra expectativas. Diante da dinâmica dos personagens, o que nos chama atenção é justamente a coreografia dos corpos na dinâmica das cenas. O ritmo do filme é conduzido pelo movimento dos personagens, nos gestos de aproximação e distanciamento, de inércia e impulsividade nas diferentes intensidades dos encontros. E é nesta dinâmica onde se encontra a potência do corpo. Neste sentido, é importante perceber a coreografia de corpos como um processo em devir que possui múltiplas abordagens visuais, levando em consideração as mudanças entre forma e força, entusiasmo e movimento (Del Rio, 2018).

As longas tomadas carregam uma variação interessante entre tédio e surpresa. Percebemos que o movimento feito pelos personagens, na maior parte das vezes, são sutis, por conta disso, e da longa duração, o quadro se assemelha a um *Tableau vivant*, mas, em seguida, há uma mudança drástica e o corpo dos personagens parecem externalizar uma potência, no qual gestos banais se intensificam. São reações simples como correr, se levantar, beijar e abraçar, tudo de uma forma minimalista, mas também dramática e performativa, no qual a “encenação da paixão oscila entre o drama esvaziado e a coreografia espiralada” (Margulies, 2016, p. 283).

Podemos considerar que em *Toute une nuit* os corpos são coreografados e modulados por diferentes intensidades. É na coreografia dos corpos e nos momentos de tableau que algo acontece. São micro acontecimentos sentimentais que mobilizam os corpos no seu íntimo, como paixão, desejo, saudade, insônia, ciúme, insatisfação, incerteza, ou até mesmo o calor da noite. E algo acontece também em nós, que assistimos esses momentos, pois acompanhamos o fluxo entre o trivial e o intenso dos corpos.

Pensando nessas questões, Del Rio vai construir um pensamento crítico sobre a coreografia dos corpos no cinema. Diferente do método brechtiano que considera a coreografia de corpos uma imagem concluída, pautando-se no visual e no representacional, e ignorando qualquer troca que possa vir das mudanças ocorridas no quadro. Del Rio vai pensar a coreografia do corpo como devir multidimensional e processual, e propõe um entendimento sobre o quadro, e o corpo que nele está, como um locus de força, no qual possui toda a energia que o filme concentra, a ser liberada de forma progressiva ou brusca. Neste sentido, “o tableau passa a ser figura privilegiada do afetivo-performativo, não só pela sua função óbvia de suspensão da narrativa, mas também porque de sua função menos óbvia como contenção tensa e intensa de força” (Del Rio, 2008, p.68)<sup>1</sup>.

Esta obra de Akerman, assim como muitas outras, possui uma estrutura minimalista, mas há nele uma origem melodramática esfacelada, e que partem de um equilíbrio entre as densidades internas na cena e sua duração (Margulies, 2016). Os espaços colaboram para a criação de jogos visuais entre as cenas, e a não hierarquia das personagens desafia e banaliza o clichê existente nas narrativas de amor, porém, está noção de singularidade se corrompe diante o acúmulo de situações semelhantes, mas intensamente únicas.

A rua, o bar, o táxi, a escada, a música, e outros elementos da cena vão ressurgindo ao longo do filme neste balé de encontros. Os corpos se comunicam, a história se constroi a partir de como a dramaturgia é encenada. Com isso, a performatividade do encontro é ativada pelo movimento dos corpos, e a câmera encontra uma equivalência entre os atores performando e o que a narrativa coloca em cena.

A câmera-corpo observa o que acontece em uma distância, sem se apegar aos detalhes, e sua sensibilidade se expressa pela forma como apreende os gestos amorosos dos personagens, e a relação do corpo em cena com a câmera-corpo propõe uma atenção ao espaço no qual ocorre a composição cênica. Chantal utiliza o espaço da cidade para compor seu cenário e constroi uma coreografia que favorece a relação do corpo com o lugar, diferente daquela que é modulada pelo espaço, e, de acordo com Veras (2012) “Qualquer relação da câmera com essa variação corpo/espaço pressupõe a compreensão de uma certa lógica coreográfica” (Veras, 2012, p. 203).

Desta forma, a coreografia em *Toda uma noite*, não está limitada às cenas em que os personagens aparecem dançando, mas em toda a obra, no sentido em que todos os corpos se movimentam de forma coreográfica. Seja em deslocamento, ou em espera, seja em gestos lentos ou rápidos. E, ao longo do filme, a diretora vai utilizar os mesmos espaços para propor diferentes intensidades corporais e gestuais.

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: “...the tableau becomes a privileged figure for the affective-performative, not only because of its obvious function as suspension of narrative, but also because of its less obvious function as tense, and intense, containment of force.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os campos de reflexão sobre o corpo no cinema abrem espaço para reflexões múltiplas, principalmente quando se considera sua potência expressiva e toda a sua carga complexa na experiência no mundo, onde o corpo é criador de significados e produtor de conhecimentos. O corpo do ator, sua presença e expressividade gestual, levaram a uma compreensão das relações deste com os demais elementos do filme, como o cenário, a luz, o som e a câmera.

Ficou evidente para nós que a presença dos corpos em cena ocupa espaço, modifica a paisagem, envolvendo outros corpos, assim, também criam sentidos e provocam sensações que extrapolam os limites do próprio corpo fílmico. Este espaço surge como uma zona de contato provocada pelo encontro dos corpos, neste caso, os corpos dos atores e da câmera-corpo. Ao conceber a câmera como um corpo – capaz de estabelecer uma conexão física e sensorial com aquilo que registra – reconhecemos a complexidade dos corpos em cena e a relação que se constroi com eles. E é a performance que possibilita o criar em conjunto, e isso acontece a partir do encontro.

Em nossas análises dos encontros dos corpos na cena direcionados ao corpo do ator e câmera-corpo verificamos que em *Toda uma noite* (1982) o encontro se dá pela coreografia de corpos. Chantal Akerman constroi o ritmo do filme a partir do movimento dos personagens, dos seus gestos de aproximação e distanciamento, e da variação das intensidades dos corpos entre a inércia e a impulsividade.

A câmera de Chantal proporciona uma atenção aos espaços onde acontecem as cenas, sendo a cidade o grande palco para o “balé de encontros amorosos” construído pela diretora, assim como sua relação com os espaços. A rigidez da câmera e os longos planos estáticos garantem uma extensão do tempo, e, em muitos momentos a presença do tableau surge como elemento suspensor da narrativa, e de contenção de forças afetivas.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Marli. A cidade corpo. In: JUNIOR, Antonio Wellington de Oliveira (Org.). **O corpo implicado: Leituras sobre corpo e performance na contemporaneidade**. Fortaleza: Expressão, 2011. p. 15-37.
- OLIVEIRA, K. M. **Aspectos da performance em Copacabana mon amour: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla**. Dissertação. 2021. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11499>. Acesso em: 17 Mai. 2025.
- SILVA, Mônica Toledo. **Imagem em ação: para um cinema do corpo**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/4318>. Acesso em: 26 Jun. 2025.
- DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- VIEIRA JR. Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EDUFES, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** - A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece**: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

VERAS, Alexandre. **Kino-Coreografias**: Entre o Vídeo e a Dança. In: CALDAS, paulo; BRUM, Leonel; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina. Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2012. p. 192-216.

# INTERROMPER O MOVIMENTO, REVELAR A ILUSÃO: PROPOSTAS PARA UMA TEORIA DO CINEMA ESTRUTURAL NORTE-AMERICANO

Frederico Franco

## INTRODUÇÃO

O cinema estrutural compreende um vasto conjunto de produções cinematográficas de viés experimental realizadas, primeiramente, na América do Norte durante os anos 1960 e 1970. Longe de ser um movimento uniforme, o estruturalismo no cinema engloba filmes com diferentes formatos, temáticas e operações estéticas. A questão basilar, dentro do estrutural, é dar destaque à *forma* em detrimento do *conteúdo*, a partir de uma simplicidade do ponto de linguagem. Segundo Sitney (2015), o estruturalismo fílmico tem como vocação uma busca pela exploração das particularidades do cinema, formando, assim, um estudo metalinguístico.

O autor e realizador Peter Gidal (1978; 1990) se dedica com maior precisão aos estudos teóricos do cinema estrutural ou, como nomeado por ele, *cinema materialista*. O mote é conservado (*forma* superando *conteúdo*), mas ocorre uma expansão do pensamento teórico e das noções estéticas que regem o movimento. Gidal (1990) analisa o estrutural como uma corrente anti-representativa, que busca desconstruir a ideia de um cinema como representação fiel de um espaço tridimensional e do movimento real. Outra característica a ser destacada, aqui, é a capacidade de ultramecanização do aparato fílmico, exposta por Le Grice (1978): a negação da proposta ilusória anda de mãos dadas com a aceitação do veículo como uma operação maquínica que apresenta diferenças abissais com o ato de ver humano.

Dessa maneira, o presente trabalho possui como princípios norteadores os seguintes objetivos: 1) estudar o cinema estrutural como uma série de atos teóricos; 2) recuperar influências do movimento; 3) analisar trechos de filmes da corrente à luz das teorias expostas; e, por fim, 4) realizar uma leitura política dos principais aspectos formais do cinema estrutural.

## PROTÓTIPOS ESTRUTURAIIS: DE LÉGER A WARHOL

Para propiciar uma visão completa do cinema estrutural norte-americano cabe, em um momento inicial, resgatar os principais movimentos de vanguarda cinematográfica que, de certa maneira, apresentam ressonâncias estéticas na corrente aqui analisada. Definir uma vanguarda cinematográfica, no entanto, não é uma ciência exata. A partir da análise de Jochen Schulte Sasse (1984) acerca das diferenças entre o *moderno* e a *vanguarda*, conclui-se que, primordialmente, o vanguardismo está voltado para questionamentos sobre seu próprio mecanismo artístico: ou seja, trata-se de uma autocrítica pautada pela metalinguagem.

Dentro de correntes cinematográficas de vanguarda, o dadaísmo pode ser considerado pioneiro nesse quesito, abstando-se de pretensões narrativas a fim de potencializar os sentidos do espectador perante a imagem. Dois nomes específicos surgem, aqui, como destaque: Fernand Léger e Man Ray. Para Albera

(2012), ambos são, basicamente, sinônimos de um espírito vanguardista, haja visto que conseguem transcender as próprias definições de *filme*:

não foram concebidos, nem projetados nos quadros institucionais do cinema, [...] nem, muito menos, respeitam o objeto-filme (película submetida a procedimentos regrados de exposição e copiagem junções etc.), nem a instituição da representação no cinema (impressão de realidade, efeito de movimento) e [...] também não estão fixos em padrões de duração, formato, velocidade e montagem. [...] Esses filmes são, em partes, traços do cinema ‘dos primeiros tempos’ ligados à dimensão de ‘atração’ (Albera, 2012, p. 121)

Jacques Aumont (2004), em *As teorias dos cineastas*, aponta que Léger e Ray possuem como principal mote de seus experimentos dada explorar as materialidades do veículo fílmico e de sua ilusão de movimento através da intervenção direta da película e repetição de imagens estáticas. *Balé Mecânico* (1924), de Léger, serve como primeiro exemplo. Duas imagens de figuras geométricas estáticas justapostas rápidas vezes concedem ao *still* uma impressão de movimento: um círculo seguido, imediatamente, por um triângulo. Duas formas inertes, aqui, tornam-se elementos que se movimentam por meio de sua própria ausência de movimento.

Man Ray, por essência, propõe um caminho levemente diferente daquele trilhado por Fernand Léger ao adotar para si influências surrealistas, fugindo do puro materialismo de *Balé Mecânico* (1924), por exemplo. Albera (2012), dessa maneira, percebe que Ray visa, primordialmente, uma abstração completa da semiótica institucional do cinema. Em *Retorno à razão* (1923), talvez seu *magnum opus*, o diretor, contudo, aproxima-se de Léger. Novamente, a ação de desvelar a ilusão de movimento característica do cinema é trazida à tona: uso de raiogramas, criação do efeito *flicker* e justaposições imediatas de planos cujo único princípio visual são ruídos na própria película são algumas das características materialistas pertencentes ao curta-metragem de Man Ray. Além disso, a curta duração da obra, tendo cerca de três minutos, representa uma supressão temporal baseada em uma montagem que preza mais por uma livre associação do espectador do que por uma compreensão integral daquilo exposto em tela.

Vale pontuar, nesse momento, que o *segundo avant garde* do cinema, como descrito por Renan (1970), os psicodramas capitaneados por Maya Deren, será posto de lado. A tradição experimental com resquícios narrativos, espelhada no surrealismo de Buñuel e no impressionismo francês, não possui, necessariamente, confluência com os princípios estéticos históricos regentes da corrente estrutural do final dos anos 1960 e início da década seguinte.

O próximo nome a ser relacionado com o estruturalismo cinematográfico é Stan Brakhage, realizador experimental que transitou entre psicodramas e trabalhos de caráter documental. Suas maiores contribuições para o pensamento do cinema estrutural, no entanto, são suas *lyrical films*, como bem categoriza Sitney (2002). Os trabalhos de Brakhage e seu pensamento teórico estão principalmente baseados na questão da visão. Segundo Aumont (2004), os experimentos do diretor estadunidense são “quase que exclusivamente uma exploração variada do mundo interior [...], é a visão pura, totalmente livre da linguagem” (Aumont, 2004b, p. 65). Trata-se, aqui, de negar o cinema enquanto arte que idealiza sua representação do real, transformando-o numa máquina desprovida de preocupações com a realidade. O ato de *ver* é, sobretudo,

uma forma de subversão da significação proposta pelo cinema hegemônico. É valorizada, em sua totalidade, a expressividade do interno do artista. (Brakhage, 1983).

Sitney (2002) apresenta uma apurada, porém questionável, visão do cinema de Stan Brakhage: “não há mais um herói, apenas movimento [...] e uma tela repleta de expressionismo abstrato” (Sitney, 2002, p. 160). Por mais que a relação com a corrente artística de Jackson Pollock e Willem de Kooning seja um acerto comparativo do historiador, a questão do movimento é negada pelo próprio Brakhage (1983): para ele, compreender o cinema como uma representação fiel do movimento é um paradigma ocidental e próprio do cinema institucional.

O cinema proposto pelo realizador, a exemplo de *Dog Star Man* (1964), é uma tentativa de sensibilizar o olhar do espectador com a finalidade de atingir sua própria capacidade de entendimento básico do aparato fílmico. Suas obras líricas, em termos gerais, repletas de intervenções abstratas na película, estão baseadas no já citado caráter de ilusão de movimento por meio de curtos *frames* justapostos. Há, aqui, uma radical compressão temporal de cada quadro mostrado em tela que, contraditoriamente, resulta em uma dilatação do tempo em escalas maiores; muita informação sensorial é obtida em pouca duração. Sua obra, dessa maneira, visa negar o aspecto representacional da imagem cinematográfica a partir do uso expressivo da superfície da película.

Sitney (2002), ao traçar os principais influenciadores do cinema estrutural, chega ao nome do artista visual Andy Warhol e seus filmes experimentais – tendo como marco temporal o ano de 1963, quando é lançado seu longa-metragem *Sleep* (1963). Warhol, aqui, foge da tradição experimental norte-americano de Maya Deren e Stan Brakhage e também das vanguardas históricas cinematográficas: o diretor apenas aponta sua câmera para um homem que dorme em seu cômodo. O filme possui uma duração de mais de cinco horas de total inatividade do protagonista. A figura do realizador, aqui, não é mais do que a de um operador de um mecanismo técnico, sendo um simples mediador entre realidade e imagem.

O banal e inativo são elementos recorrentes do cinema de Andy Warhol. Sua obra imediatamente posterior, *Empire* (1964), é prova disso: está-se diante de um plano único de aproximadamente oito horas do icônico edifício *Empire State Building* ao longo de um dia. Nada acontece. Para Danto (2004), esse longa-metragem representa um cânone do pensamento cinematográfico *warholiano* – até que ponto o artista questiona os próprios limites clássicos da arte do cinema? Sendo a sétima arte aquela considerada a arte da *imagem movente*, como é possível classificar um filme no qual não há movimento? “*Empire* demonstra que algo pode ser um filme em movimento e não mostrar movimento [...], fica claro que somente imagens em movimento conseguem mostrar o congelamento do mesmo modo que o movimento” (Danto, 2004, p. 102).

A imagem cinematográfica, segundo Warhol, é utilizada, portanto, para comprovar sua aptidão para representar a inatividade. Sua criação imagética, então, vai além do conteúdo representado na película, indo em direção a um estudo sobre o próprio veículo fílmico (uma atitude, *stricto sensu*, vanguardista). Danto (2004), mais uma vez sobre *Empire* (1964), conclui que a longa duração e falta de ação conduz o espectador a tomar consciência da própria fisicalidade do material do filme: a granulação, luminosidade e imperfeições da imagem.

## DEBATE INAUGURAL: P. ADAMS SITNEY E GEORGES MACIUNAS

O ensaio *O cinema estrutural*, de autoria do pesquisador Paul Adams Sitney, pode ser considerado o ponto de partida de uma teoria do movimento experimental aqui estudado. O texto, com caráter historiográfico, dá conta de categorizar os principais filmes dessa corrente estética a partir de suas características em comum. Logo no princípio do texto, Sitney (2015) apresenta o estruturalismo cinematográfico como uma vertente vanguardista isolada: um fenômeno único. Por mais que possua a importância devida, o escrito do historiador ignora possíveis dinâmicas de entrecruzamentos artísticos entre o cinema estrutural e correntes artísticas contemporâneas – como a própria arte minimalista dos Estados Unidos dos anos 1960. Dessa forma, é apresentada uma primeira problemática do ensaio: desconsiderar seu objeto de análise enquanto pertencente a um contexto artístico maior.

Por mais que seja apresentada tal discordância, o autor é o primeiro a tentar estabelecer conexões entre as diversas obras realizadas nesse período temporal. Sobre o seleto grupo de Michael Snow, Paul Sharits, Hollis Frampton e Joyce Wieland, Sitney (2015, p. 11) percebe uma tendência de análise para a própria estrutura do cinema “no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme”. A determinante definição do autor sobre os filmes estruturais destaca obras que transitam entre quatro princípios básicos: a posição fixa da câmera, o efeito *flicker*, cópias em *loop* e refilmagens de tela. O cinema estrutural, completa o pesquisador, é uma corrente de vanguarda cinematográfica calcada na própria forma do filme; o conteúdo, vazio, é deixado de lado em detrimento das qualidades formais da obra. Nega-se aquilo que o filme mostra, focando, exclusivamente, nas especificidades do veículo.

Em certa altura do texto, Sitney (2015) proporciona uma leitura que aponta as divergências centrais entre o lirismo de Brakhage e o estrutural. Para ele, existem certas similaridades em ambos os formatos – os quatro efeitos descritos como pedras angulares dos filmes estruturais também são vistos nos *lyrical films*. Se no primeiro movimento “a percepção é uma condição especial da visão [...]. No cinema estrutural, entretanto, as estratégias *aperceptivas* tomam a dianteira” (Sitney, 2015, p. 12).

As ideias de percepção não são o principal vetor do estruturalismo: o objeto a ser desconstruído é o próprio mecanismo cinematográfico, recorrendo a estratégias metalinguísticas. Brakhage, é bem verdade, também pode ser enquadrado em um caráter desconstrutivo, mas o antro de sua obra está preocupado em lidar com questões sensoriais de uma visão única. Para Sitney (2015), se Brakhage lida com os *olhos*, os estruturais estão preocupados com a *mente*.

Dentro do cinema estrutural, como percebe Duarte (2019), os incidentes visuais, as ações, são subalternos em relação à forma. A repetição ou uso excessivo de um recurso formal específico é uma particularidade dessa corrente experimental.

Em sequência às definições que baseiam o cinema estrutural, Sitney (2015) dá conta de uma análise das mais diversas obras desse ramo da vanguarda norte-americana. Snow, Sharits e Frampton são lembrados para serem apontadas de maneira prática tais características centrais; têm-se em mente, também, que o autor busca sempre estabelecer conexões entre as obras analisadas.

Por mais que tenha um caráter inaugural, o ensaio de Sitney (2015) não é um trabalho definitivo,

sendo reeditado e republicado em diversas ocasiões. Além disso, do ponto de vista analítico, o texto carece de embasamento teórico, recorrendo a percepções estritamente empíricas por parte do autor. O escrito, não estando imune a críticas, foi abertamente discutido pelo artista visual e crítico Georges Maciunas.

Maciunas (1970) dá conta de uma leitura atenta de *O cinema estrutural*, buscando problematizar as nomenclaturas e termos utilizados por Sitney (2015). A forma do texto de resposta há de ser comentada: é apresentada em formato de lista, como uma tabela. A redação do artista também é peculiar, contendo acidez e, muitas vezes, recursos irônicos, dando a entender que essa devolutiva é, também, uma crítica à tentativa de Sitney (2015) de rotular os filmes por ele analisados. Existem, dentro da réplica de Maciunas (1970), três problemas centrais do ensaio inaugural do movimento.

O primeiro tópico se refere às noções de *estrutura* e *formato*. Maciunas (1970) defende que a utilização do termo *estrutura* como significado de *simplicidade* é um erro baseado em um suposto desconhecimento de Sitney (2015) sobre história e filosofia da arte. O autor, então, apresenta uma proposta alternativa para o termo: “estruturas monomórficas [que possui uma forma simples, única; exibindo essencialmente um padrão estrutural]”.

A outra crítica diz respeito a possíveis imprecisões históricas do ensaio de Sitney (2015), que privilegia um grupo específico de artistas e deixa de lado tantos outros como Nam June Paik, Ernie Gehr e Takehisa Kosugi. Os cineastas apresentados por Maciunas (1970), em sua maioria, que não são de origem norte-americana, possuem uma estética próxima do estrutural, mas, por motivo desconhecido, não tiveram sua relevância destacada pelo historiador estadunidense.

Por fim, o último ponto de discordância entre ambos os autores também é de cunho histórico. Para Maciunas (1970), considerar Andy Warhol como antecessor direto do estrutural é uma imprecisão teórica. Ao retomar a noção de estruturas monomórficas, o crítico de arte apresenta artistas como Yves Klein, Robert Morris e John Cage como possíveis exemplos de influências diretas ao cinema estrutural. Deixar de lado tais nomes é, para o autor, uma “ignorância dos exemplos monomórficos precursores em outras formas de arte, tais como música, *happenings*, e mesmo o cinema” (Maciunas, 1970, p. 349). A afirmação, dessa maneira, reforça um equívoco de Sitney (2015) ao ignorar as possibilidades de diálogo entre sua proposta estrutural e suas formas artísticas contemporâneas.

## **PENSANDO O CINEMA ESTRUTURAL: BASES TEÓRICAS E PRINCIPAIS REFERÊNCIAS**

As definições do cinema estrutural não se limitam apenas ao texto primordial de Sitney (2015). A corrente não é, de modo algum, homogênea e nem todos seus filmes dialogam de maneira imediata. O cineasta e escritor Peter Gidal (1990), apresentando a ideia de *filme materialista*, diz que existem reflexos estruturais em filmes que fogem das tangentes experimentais, atingindo cineastas como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Por mais que proponha uma nomenclatura distinta, Gidal (1978) pontua que o cerne das ideias expostas em seus textos está ligadas às definições estruturais de Sitney (2015). Os filmes pertencentes à corrente estrutural, para o autor, são aqueles que utilizam as teorias materialistas de modo mais radical.

O princípio regente do cinema estrutural é a noção de representação. Volta-se, portanto, a estudos das

características básicas da imagem a partir do livro *A Imagem*, de Jacques Aumont (2012). Entre idas e vindas, o autor conclui que a imagem por si só possui um caráter específico de *representar*, já que, inevitavelmente, está conectada a objetos e situações concretos. O ponto-chave, aqui, é *como* se dá tal representação. “A imagem traz informações [visuais] sobre o mundo, que assim pode ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais” (Aumont, 2012, p. 80), sendo capaz de construir um universo paralelo àquele servido como matéria-prima.

Especificamente falando sobre cinema institucional, a imagem é construída a partir de paradigmas ilusionistas, tratando de extasiar o espectador em um mundo estranhamente similar ao seu. Para Aumont (2012), a noção de ilusionismo não é específica do cinema, sendo vista, também, no campo das artes visuais por meio das técnicas de representação da tridimensionalidade do real. O que o autor considera ser próprio do cinema é o jogo temporal: seja ele *esculpido* ou *bruto*, é por meio dele que a arte cinematográfica traz o público para perto desse mundo ilusório.

Gidal (1990), partindo de um ponto de vista estrutural, percebe nesse cinema uma vocação para desconstruir a noção de representação ilusória do real. A questão para os cineastas enquadrados no cinema estrutural é apresentar os movimentos ilusórios do veículo. Para o autor, no estruturalismo cinematográfico, busca-se mostrar que nada daquilo que surge na tela é, em suma, natural; um filme é, necessariamente, uma reprodução física e finita do mundo material. *Wavelength* (1967), obra central de Michael Snow, exemplifica esse percurso. O filme, que parte de uma visão tradicional tridimensional, logo destrói essa lógica: um *zoom* em direção à uma fotografia em uma parede atesta, durante seus mais de quarenta minutos de duração, o específico não-natural e representativo da imagem cinematográfica. Seu emblemático final, mostrando uma fotografia de ondas do mar, apresenta uma visão crítica da construção imagética: trata-se de uma visão mecânica sobre uma realidade impossível de ser representada em sua totalidade. É ir da ilusória tridimensionalidade à derradeira bidimensionalidade.

A noção de tridimensionalidade, referida por Aumont (2012) como fator determinante para a idealização da ilusão representativa da imagem, é, portanto, negada pelos principais exemplares do cinema estrutural. Em *Sailboat* (1967), Joyce Wieland busca, assim como Snow, evidenciar a película cinematográfica enquanto objeto plano, bidimensional. A diretora, aqui, parece filmar um distante barco na água quase completamente ofuscado pela neblina. Aproveitando as condições climáticas, a obra tira quaisquer possibilidades de identificação do espectador com a representação tridimensional, eliminando relações de figura e fundo. Outro detalhe a ser destacado é o letreiro do título do filme, que se mantém presente durante todo o curta-metragem. No quadro plano da imagem cinematográfica, tudo está, fisicamente, no mesmo espaço bidimensional; o ilusório é ignorado.

Dirigido por Hollis Frampton, *(nostalgia)* (1971) é outro exemplo que apresenta uma desconstrução do aparato ilusionista. No filme, diversas fotografias são dispostas em um fogão e, acompanhadas por uma narração, são queimadas pouco a pouco. A imagem *still* sempre ofuscada pela ilusão de movimento, é tida como protagonista em uma obra que em nada busca um estabelecimento de possível tridimensionalidade, apenas uma retroalimentação de processos fotoquímicos.

Outra questão velada para o cinema institucional, segundo Gidal (1990), é a noção da materialidade

do filme. O *mainstream*, para o autor, esconde do público os princípios materiais que compõem o mecanismo fílmico, deixando invisível a ideia de perceber a película como algo pertencente a um *espaço*: esse processo é tido para Gidal (1990) como uma *opressão cinematográfica*. O estrutural é, portanto, o único caminho de ruptura dessa convenção hegemônica. É proposto, então, equiparar ambos os caminhos: institucional e estrutural são representação, a diferença está em como cada um lida com essa temática.

A noção anti-ilusionista proposta por Gidal (1990) está baseada no conceito de *arbitrariedade*: nada é natural, tudo é uma construção ideológica e autônoma do ser humano. Enquanto o cinema institucional se baseia na naturalização da postura ilusionista, o cinema estrutural vai para o lado contrário, indo atrás do “conceito de significante vazio, da tentativa de [...] construção de tal significante em direção à não identidade” (Gidal, 1990, p. 12, tradução nossa); aqui, dentro do estrutural, o espectador tem total consciência que aquilo que vê é, sobretudo, uma representação material das especificidades físicas da arte cinematográfica. A objetividade quase absoluta é almejada pela maioria dos exemplares dos filmes estruturais. Ambos Wees (1992) e Gidal (1990) notam que a separação entre *filme* e *espectador*, responsável pela ruptura com o estado extasiado do cinema *mainstream*, tem como resultado um exercício *brechtiano* de distanciamento crítico perante a obra. Em *The Flicker* (1965), de Tony Conrad, a ideia arbitrária do ideal objetivo é levada às consequências máximas: uma alternância frenética entre *frames* claros e escuros.

Os trabalhos estruturais, em geral, lidam de maneira específica com a figura humana, em especial no que tange às noções de antropomorfismo. Existe, portanto, uma dinâmica dialética entre as relações humanóides com a máquina cinematográfica. Por um lado, Le Grice (1978) percebe no estrutural uma vocação para a *ultramecanização* do aparato fílmico, entendendo-o como um instrumento puramente mecânico (reiterando a noção de arbitrariedade antes exposta); a analogia oposta também é funcional: o fato da negação da postura ilusória do cinema hegemônico também faz com que a corrente do cinema estrutural assuma para si a ideia de uma intervenção humana no veículo fílmico. Nas palavras de Le Grice (1978, p. 23, tradução nossa), trata-se de uma “dialética complexa entre resposta existencial subjetiva, de um lado, e um conceito estrutural reflexivo, do outro”.

Utilizando, novamente, *Wavelength* (1967) como exemplo, é perceptível notar uma tendência para a destruição de uma identificação antropomórfica. A figura humana deixa de ser o centro das atenções para, finalmente, tornar-se um elemento secundário da *diegese*. Em certo momento da trajetória inerrante do *zoom in* em direção à parede, Michael Snow introduz no filme alguns personagens humanóides que, inevitavelmente, são subjugados pelo movimento de lente; o protagonismo já não é mais humano, mas, sim, mecânico, técnico. No entanto, como visto logo acima, é necessário pontuar que a intervenção proposta pela máquina é, primordialmente, um ato direto da intervenção humana. O cinema estrutural, marcado pela aceitação do estado representativo-bidimensional da imagem fílmica, revela que isso é, em última instância, a validação da noção de que a arte apenas é possível por meio da ação de forças do ser humano sobre determinado suporte artístico. É de forma paradoxal que a questão antropomórfica existe e, ao mesmo tempo, é negada na construção representativa dos filmes estruturais.

A mecanização absoluta do cinema pelo estrutural, transformando o veículo em um instrumento teórico, é caracterizada como uma virada metalinguística. Gidal (1978) aponta que as reflexões sobre o

próprio veículo não estão voltadas para suas capacidades filosóficas, alegóricas ou metafóricas: a revisão dos filmes estruturais está baseada nas particularidades do cinema. “O filme opera dialeticamente, na medida em que foi alcançada uma estrutura prévia que indica operações a serem executadas pela câmara e pelo operador de câmara, e isso, durante o decorrer do filme, interage com as variáveis da situação de filmagem” (Gidal, 1990, p. 33, tradução nossa). Observa-se, portanto, o cinema como união de forças humanas e tecnológicas. Para Le Grice (1978) a metalinguagem cinematográfica do estrutural é inspirada diretamente pela obra construtivista *Um homem com uma câmara*, de Dziga Vertov – filme que deixa explícitas para o público as manipulações da câmara. “Não há outro ‘conteúdo’ senão o funcionamento da própria câmara, considerada suficiente e até poética” (Le Grice, 1978, p. 24, tradução nossa). O foco é exclusivamente dedicado à forma fílmica.

A materialidade da película é um tópico recorrente entre os cineastas estruturais. Se existe, aqui, uma clara subordinação do *conteúdo* em razão da *forma*, como mostra Duarte (2019), seria possível afirmar que não há *conteúdo* dentro desse movimento experimental? Não exatamente: a questão é observar *como* é gerada a formação de conteúdo dentro de um filme estrutural. Nessa vertente de vanguarda existe, sobretudo, uma supressão de estruturas narrativas com o objetivo de destacar a forma fílmica como principal protagonista. Em *The Flicker* (1965), Tony Conrad cria um entendimento narrativo quase nulo: a constante justaposição de *frames* pretos e brancos direciona os olhares do espectador para mecanismos básicos do cinema.

Para Gidal (1990), o estrutural vai além da desconstrução, encontrando seu espaço na subversão de padrões hegemônicos. O mecanismo do cinema é desnudado, deixando-o aparente para o receptor da obra. A negação dos símbolos dominantes funciona como uma proposta de uma nova história dentro do contexto maior cinematográfico; o distanciamento de modelos social e comercialmente aceitos institucionalmente é um ato que visa ressignificar a arte cinematográfica como um todo, não apenas um aspecto formal específico.

Para propor novos rumos para a história do cinema, é preciso retornar a uma instância básica deste veículo: a questão do movimento, ou a ilusão dele. Peter Kubelka, entrevistado por Jonas Mekas (1970, p. 290, tradução nossa), diz: “o cinema não é movimento, mas, sim, a projeção de imagens fixas em um ritmo acelerado”. Se as estratégias ilusionistas dão conta de reproduzir de modo fidedigno o movimento da vida humana, o estrutural evidencia sua própria incapacidade de *ser* movimento. Ernie Gehr, em *Serene Velocity* (1970), experimenta à Man Ray: um compilado de uma mesma imagem *still* com pequenas variações de enquadramento causam a impressão de se tratar de uma imagem movente – nota-se, também, que o título serve como clara ironia à utopia cinematográfica do movimento. Retoma-se Danto (2004) que, sobre Warhol, diz que é apenas o inerte quem desmistifica a aproximação entre mundo real e a construção imagética cinematográfica. É a capacidade mecânica do projetor de cinema de reproduzir vinte e quatro quadros por segundo que cria a impressão de um inexistente movimento. Nesses termos, a arte cinematográfica não capta o real, mas cria um universo paralelo, uma outra realidade.

Michael Snow volta à pauta ao buscar uma revelação da ilusória impressão de movimento em *A região central* (1971), construída a partir de uma sutil escolha estética. Ao longo das três horas de duração do filme, em situações aparentemente aleatórias, surge na tela preta um *x*. Snow (apud Wees, p. 70, tradução nossa), diz que esse desenho serve como “um lembrete da região central – a coisa toda é estar no meio

disso – a câmera e o espectador”. A inserção do diretor funciona, também, como uma corda que prende o público a questões relativas ao movimento no cinema. O *x* é uma lembrança da constituição inerte da arte cinematográfica. Se no longa-metragem a câmera opera movimentos constantes e elaborados, o *x* continua estático, parado no mesmo ponto do quadro.

Além disso, *A região central* (1971) explora a fisicalidade do filme. A própria produção do filme já inicia com o entendimento factual do cinema como uma relação direta entre a máquina e o humano: para a gravação da obra, o diretor e seus assistentes foram responsáveis pela construção de um tripé capaz de realizar movimentos de câmera pouco usuais. Antes de entrar na questão do movimento propriamente dita, existem outros detalhes da película de Snow que valem a atenção do leitor. Para Wees (1992), a escolha de uma locação inóspita, com a completa ausência de registros humanos é, naturalmente, uma espécie de desumanização da *mise en scène*. Neste cenário vazio, há apenas o público, ou melhor dizendo, a câmera. E por qual motivo faz-se uma referência à presença física da câmera, cuja existência é ignorada pela montagem clássica? Um ponto específico há de ser resgatado: os movimentos de câmera. No primeiro, são reparados ao longo das três horas de filme um comportamento nada usual da câmera de Snow. Irrupendo com padrões de decupagem, que seguem uma noção horizontal-vertical (perspectivas similares à do olho humano), no referido filme são comuns diversos movimentos que posicionam a câmera em diagonais e, mais radical ainda, são as panorâmicas circulares em alta velocidade que causam uma sensação de desorientação dentro do espaço-tempo do filme.

A visão, aqui, é levada a limites que vão além do olho humano. O princípio regente de *A região central* (1971) é o de explorar as particularidades do olhar a partir da realidade da câmera. “Em vez de ‘humanizar’ a câmera, como Snow acredita que Brakhage fez, Snow se dedica a perseguir sua máquina” (Wees, 1992, p. 154, tradução nossa), apresentando à mente humana as impossibilidades do olho natural humano. No estrutural, humanidade e máquina são dois componentes distintos que, de uma forma ou outra, complementam-se, formando um exercício dialético dentro da arte.

A noção de *acaso* para Noel Burch (1992) está intrinsecamente ligada a todo conteúdo exposto até o momento. Para o autor, as obras de vanguardas se distanciam do cinema comercial ao negarem a ideia de uma obra sagrada, fechada, na qual o gênio do diretor impõe sua visão de maneira calculada. A obra aberta, construída através do acaso da existência mundana, é um universo não-natural onde ocorre um “sentimento de que existe um mundo realmente incontrolável além dos limites da tela [ou seja, dos limites do mundo projetado]” (Burch, 1992, p. 145). Imaginar um universo para além da representação cinematográfica é a exata antítese do ilusionismo clássico; assim como a tradição vanguardista, o cinema estrutural é composto por obras lacunares que apenas com a participação externa do espectador atingem sua totalidade.

As relações entre público e filme são analisadas desde as vanguardas históricas dos anos 1920, mas são retomadas com destaque ao longo dos anos 1960. O espectador, para Burch (1992), é visto cada vez mais como um *interlocutor*. Aberturas para reflexões voltadas para o aparato fílmico são, segundo Gidal (1978), formas de combater as tentativas de dominação capitalista. Para o autor, nem mesmo ambiguidades narrativas e críticas dentro do sistema institucional são capazes de fugir da lógica industrial do mercado construído pelo capitalismo:

[no cinema estrutural], cada filme não é apenas estrutural, mas também estruturante [...]. O espectador está formando um 'filme' igual e possivelmente mais ou menos oposto em sua cabeça, constantemente antecipando, corrigindo, recorrigindo - constantemente intervindo na arena de confronto com a realidade dada (Gidal, 1978, p. 3, tradução nossa)

Para Gidal (1990), a ruptura total com a dominação ideológica capitalista só é concretizada quando se estabelece uma posição ativa por parte do espectador. Tornando a audiência ativa e construtiva, o filme passa a ser construído, também, pelo espectador. Há, aqui, uma via de duas mãos: ao mesmo tempo em que o público deve se abrir de maneira crítica à obra, os artistas devem cumprir seu dever vanguardista de voltar suas atenções para a instituição *cinema*.

Em se tratando de capitalismo, é necessário ressaltar que o cinema estrutural aproveita o sistema hegemônico para sua própria subversão. Um tópico a ser ressaltado é aquele referente à *serialidade*, oriunda do sistema de produção capitalista. Para Gidal (1990, p. 148, tradução nossa) a repetição de padrões desenvolvidos ao longo dos filmes “leva, você, como sujeito-visualizador, de volta para tentar ver ‘o que é’ e de volta para dentro e para fora do processo de efeitos materiais do filme”. A exploração do serial é possível de ser vista no já citado *The Flicker* (1965), de Tony Conrad, e *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka: a repetição exaustiva de padrões quase idênticos faz com que os olhares do público se direcionem exclusivamente para as particularidades formais da obra, eliminando possibilidades de identificação narrativa ou representativa.

Gidal (1978), ao contrário do ensaio inaugural de Sitney (2015) e fazendo coro ao texto de Maciunas (1970), abre possibilidades para uma possível interferência de conceitos minimalistas dentro do cinema estrutural, principalmente a partir dos trabalhos esculturais de Donald Judd e Frank Stella. Para o autor, “qualquer sistema de referência em geral, torna-se historicamente constituído como um tecido de diferenças [...], retém a marca de um elemento do passado e já se deixa esvaziar pela marca de sua relação com um elemento futuro” (Gidal, 1978, p. 6, tradução nossa).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, após recuperações históricas e análises teóricas, enquadra o cinema estrutural enquanto uma corrente de vanguarda norte-americana que não apenas atua como exercício tautológico da forma fílmica. Seu potencial enquanto expressão política é exposto de modo considerável por Gidal (1978; 1990). Segundo seus textos, os atos estruturais de ruptura com os paradigmas ilusórios do cinema *mainstream* são atos políticos de reação ao sistema de produção de imagens capitalistas. Voltar as atenções do espectador para a essência material do suporte cinematográfico, despertando-o de um estado anestésico, é uma forma de tornar o público um elemento ativo na construção da experiência fílmica. Percebe-se, então, que interromper o movimento e revelar a ilusão é atentar contra a dominação da máquina estética do capitalismo. Por mais que o conteúdo do estrutural seja nulo, a forma fala por si. Os filmes aqui trazidos surgem, portanto, como atos de teoria que vão além dos próprios textos, encontrando uma força discursiva na subversão autocrítica do aparato e sistema do cinema em sua totalidade.

## REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. **Modernidade e Vanguarda no Cinema**. 1.ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editora LTDA, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16.ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 1.ed. Campinas: Papirus, 2004.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: **A experiência do cinema: antologia**. (Orgs) XAVIER, Ismail. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilmes, 1983.
- BURCH, Noel. **A práxis do cinema**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DANTO, Arthur. **O Filósofo como Andy Warhol**. Revista ARS, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.
- DUARTE, Theo. **Cinema estrutural e a reinvenção da arte minimalista**. Revista E-Compós, São Paulo, v. 22, p. 1-22, 2019.
- GIDAL, Peter. **Materialist film**. 1.ed. Londres: Routledge, 1990.
- GIDAL, Peter. Theory and Definition of Structuralist/Materialist Film. In: **Structural film anthology**. (Orgs) GIDAL, P. 1.ed. Londres: British Film Institute, 1978.
- KUBELKA, Peter. Interview with Peter Kubelka. Entrevista concedida a Jonas Mekas. In: **Film Culture Reader** (Orgs) SITNEY, P. A. 1.ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.
- LE GRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. In: **Structural film anthology**. (Orgs) GIDAL, P. 1.ed. Londres: British Film Institute, 1978.
- MACIUNAS, Georges. Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney. In: **Film Culture Reader**. (Orgs) SITNEY, P. A. 1.ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.
- RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao cinema underground**. 1.ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.
- SASSE, Jochen Schulte. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. In: **Theory of the Avant-Garde**. BÜRGER, P. 3.ed. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-2000)**. 3.ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- SITNEY, P. Adams. O cinema estrutural. In: **Cinema Estrutural**. (Orgs) MOURÃO, P; DUARTE, T. 1.ed. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2015.
- WEES, William C. **Light Moving in Time: Studies in the visual aesthetics of Avant-Garde Film**. 1.ed. Berkeley: University of California Press, 1992.

# ENSINAR COM ROCK'N'ROLL: REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DO EDUCADOR NO FILME ESCOLA DE ROCK

Nickolas Marques de Andrade  
Valéria Bussola Martins

## INTRODUÇÃO

O uso de obras cinematográficas como recurso pedagógico e instrumento de reflexão sobre a prática docente tem se mostrado cada vez mais relevante. Filmes que retratam o cotidiano escolar, a formação de professores e os desafios da educação contemporânea, como *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), *Como Estrelas na Terra* (2007) e *O Substituto* (2011), permitem aos licenciandos e educadores já em atuação uma aproximação crítica e sensível com diferentes representações da docência. Entre essas narrativas, destaca-se *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), que, embora pertença ao gênero da comédia, suscita reflexões profundas sobre o papel do professor, a relação com os alunos e o valor da afetividade no processo de ensino-aprendizagem.

Neste artigo, analisa-se o papel do educador no longa-metragem *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), com foco no personagem Dewey Finn, um músico que, ao assumir a docência de modo inusitado em um colégio de alto padrão, transforma sua postura e revela-se um mestre comprometido com a valorização das potencialidades de seus estudantes. O problema de pesquisa consiste em compreender de que modo a atuação do protagonista evidencia princípios fundamentais da prática pedagógica contemporânea, especialmente no que se refere à dimensão humanizadora e dialógica entre professor e educandos.

O objetivo geral é refletir sobre a figura do educador no filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), analisando as interações entre o docente e seus alunos à luz dos pressupostos teóricos de Paulo Freire (2011 [1996]; 2014 [2000]; 2020 [1974]; 2021 [1979]), Maria Lucia Vasconcelos (2012) e Valéria Martins (2014). Como objetivos específicos, pretende-se: (a) identificar os aspectos que aproximam a postura de Dewey Finn da concepção de docência defendida por Freire (2011 [1996]; 2014 [2000]; 2020 [1974]; 2021 [1979]); (b) discutir a relevância da afetividade, da escuta e da valorização das habilidades individuais no processo educativo; e (c) examinar o potencial formativo do longa-metragem para a formação inicial e continuada de professores.

Parte-se da hipótese de que, embora sem formação docente formal, o protagonista desenvolve, ao longo da narrativa fílmica, uma prática educativa humanizadora sustentada pela empatia, pelo diálogo e pelo reconhecimento das capacidades dos educandos, elementos centrais de uma pedagogia transformadora. Assim, a análise busca evidenciar que a docência, mais do que transmitir conteúdos, constitui-se como um ato ético e afetivo que transforma tanto quem ensina quanto quem aprende.

A justificativa deste estudo apoia-se na relevância de se repensar as representações de professores

no cinema como fontes inspiradoras para a reflexão sobre a prática pedagógica. Ao analisar *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), pretende-se contribuir para o debate sobre a formação docente e a humanização da educação, ressaltando que ensinar é também um exercício de sensibilidade e de compromisso com o outro.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter descritivo-analítico, fundamentada em revisão bibliográfica e análise fílmica interpretativa. O estudo ancora-se nos referenciais teóricos mencionados, articulando-os às cenas e comportamentos do protagonista, o que permite compreender o longa-metragem como um recurso didático e formativo capaz de estimular uma visão crítica e humanista sobre a docência na contemporaneidade.

## **O PROFESSOR: FORMAÇÃO, PRÁTICA E RELAÇÃO COM ALUNOS**

A formação docente pressupõe um processo contínuo de autoconhecimento, reflexão e aprimoramento humano. Mais do que um conjunto de técnicas, ser educador implica compreender-se como sujeito histórico, ético e sensível, consciente de seu papel na transformação social.

Os cursos de licenciatura precisam favorecer o desenvolvimento do pensamento pedagógico e crítico desde a formação inicial, uma vez que, como ressalta Martins (2014, p. 35), “[...] um bom professor não poderá encontrar todas as respostas para o dia a dia escolar em anotações de sala de aula, em um livro ou em um manual, ou ainda, hoje, por que não, na internet”. Ao longo dessa trajetória, o futuro educador é desafiado a pensar criticamente sobre sua própria prática e a compreender o papel transformador da educação. Essa reflexão o conduz à consciência de que ensinar por ensinar não basta; é necessário fazê-lo de modo prazeroso, significativo e ético, tanto para si quanto para o outro, em um exercício de alteridade permanente, de modo que o ato de educar também promova o crescimento pessoal de quem ensina e de quem aprende.

Se a formação inicial proporciona o embasamento teórico, é na vivência prática que o educador em formação descobre os desafios concretos e as responsabilidades éticas da docência. Desde os primeiros contatos com as disciplinas pedagógicas e com os Estágios Supervisionados Obrigatórios, o licenciando percebe que o exercício da docência exige muito mais do que o domínio de conteúdo. Martins (2014, p. 34) observa que “Muitos gostariam, por exemplo, que o curso de Licenciatura [...] simplesmente desse soluções práticas, rápidas e eficientes para os problemas que podem surgir no dia a dia escolar”. Essa expectativa, contudo, reduz o papel do professor a um mero executor de técnicas, desconsiderando a dimensão humana e relacional do ensino. Educar, na verdade, requer escuta, empatia e compromisso com a aprendizagem do outro, pois, como lembra Freire (2011 [1996], p. 24, grifo do autor), “[...] ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”.

Além desses aspectos formativos, a afetividade constitui uma dimensão indispensável à prática docente, pois ela dá vida e sentido ao processo educativo. Nesse contexto, ela não deve ser compreendida como mero traço de personalidade do educador, mas como um princípio que atravessa todo o processo de ensino-aprendizagem. É por meio do vínculo afetivo que o professor conquista a atenção, o respeito e a confiança do alunado, elementos indispensáveis para a construção do conhecimento. Ensinar é um ato de

amor e coragem, e essa relação de compromisso e cuidado faz da sala de aula um espaço de escuta, partilha e crescimento mútuo. O modo como o docente se comunica, acolhe as fragilidades e reconhece os avanços dos educandos repercute diretamente na autoestima e na motivação deles, constituindo o alicerce de um ambiente pedagógico saudável e produtivo.

Contudo, cultivar a afetividade não significa renunciar à exigência acadêmica ou ao rigor intelectual. Ao contrário, é justamente pela via da sensibilidade que o educador torna significativo o domínio técnico e o conhecimento científico. Nesse sentido, concorda-se com Freire (2011 [1996], p. 139–140), ao afirmar que “A prática educativa é tudo isso: afetividade, alegria, capacidade científica, domínio técnico a serviço da mudança ou, lamentavelmente, da permanência do hoje”. Assim, o professor se realiza na confluência dessas duas dimensões – o ser humano que acolhe e o profissional que ensina –, compreendendo que o verdadeiro ato educativo nasce do equilíbrio entre o afeto e a competência, entre o cuidado e o saber, entre o sentir e o pensar.

A afetividade, nesse sentido, manifesta-se de forma concreta na relação entre professor e aluno, eixo central do processo educativo. Nesse processo, a relação professor-aluno ocupa papel central, uma vez que:

[...] prevê uma interação equilibrada em que sujeitos, pelo diálogo, devem buscar a construção de uma educação para a autonomia. Cabe, no entanto, ao professor, tarefas específicas e alguns cuidados necessariamente tomados para evitar que o processo venha a se perder pela falta de clareza dos caminhos a serem percorridos. Daí a necessária discussão a respeito do exercício da autoridade docente, sua prática, seus limites (Vasconcelos, 2012, p. 10-11).

Com base nessa concepção, o relacionamento entre educador e educandos deve ser construído sobre o diálogo e o respeito mútuo, equilibrando autoridade e liberdade. Compete ao professor orientar e coordenar as atividades pedagógicas com clareza e sensibilidade, assegurando que o processo educativo se mantenha colaborativo. É nesse espaço dialógico que o ensino e a aprendizagem se tornam práticas efetivamente compartilhadas, nas quais docentes e discentes se formam mutuamente. O diálogo, ao estimular a curiosidade e a cooperação, consolida-se como instrumento essencial para a construção coletiva do conhecimento.

Reforça-se essa compreensão a partir do que discorre Vasconcelos:

Tal interação – a de professor-aluno – dá-se por conta do exercício desses dois papéis sociais, ambos fundamentais para a ação educativa. Tais papéis são complementares e estruturam-se um a partir do outro, porque a existência de um é condicionante da existência do outro; as ações de um são orientadas pelas (re)ações do outro (Vasconcelos. 2012, p. 42).

Nessa interação recíproca, a afetividade atua como força integradora que potencializa o aprendizado e humaniza o cotidiano escolar. O vínculo emocional que se estabelece nesse encontro pedagógico confere sentido ao aprendizado, fortalece a confiança mútua e torna o processo de ensino mais ético, sensível e transformador.

Em síntese, compreender a docência como prática ética, reflexiva e humanizadora implica reconhecer

que o professor é simultaneamente sujeito de formação e de transformação. Sua atuação ultrapassa a mera aplicação de conteúdos e métodos, pois envolve a construção cotidiana de vínculos de confiança, diálogo e respeito mútuo com os alunos. Essa postura requer sensibilidade para lidar com as singularidades de cada estudante e consciência crítica para intervir na realidade escolar de forma criativa e emancipatória. Assim, a formação inicial e continuada do educador deve preparar não apenas para ensinar, mas para escutar, compreender e aprender com o outro.

## **O FILME: ENREDO, PERSONAGENS E CONTEXTO NARRATIVO**

Lançado em 2003 pela Paramount Pictures, o filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), dirigido por Richard Linklater e escrito por Mike White, é uma comédia musical que combina humor, crítica social e reflexões sobre o universo escolar. A narrativa acompanha Dewey Finn (Jack Black), um músico apaixonado por *rock'n'roll* que, após ser expulso da banda *No Vacancy*, em que atuava como guitarrista, vê-se sem emprego e sem recursos para pagar o aluguel do apartamento que divide com o amigo Ned Schneebly (Mike White) e a namorada dele, Patty Di Marco (Sarah Silverman). A trama se ambienta na cidade de Nova Iorque, cenário que reforça o contraste entre o sonho artístico de Dewey e a realidade cotidiana que o cerca.

Ao atender uma ligação telefônica de uma escola que procurava contratar Ned como professor substituto, Dewey decide se passar pelo colega de apartamento e aceitar o emprego. Assim, assume uma turma da 4ª série do Colégio Horace Green, instituição conservadora dirigida pela exigente senhora Mullins (Joan Cusack).

No início, o falso professor mostra-se completamente despreparado: ignora o conteúdo escolar, evita cumprir o planejamento pedagógico e adota uma postura desleixada diante dos estudantes. Para ele, bastava manter as aparências diante da diretora, a fim de garantir o pagamento pelo trabalho, sem qualquer preocupação com o aprendizado dos discentes, já que não possuía formação docente. Contudo, ao observar uma aula de música clássica, descobre que seus aprendizes têm notável talento musical – revelação que desperta nele um novo propósito.

A partir desse momento, Dewey decide transformar a classe em uma banda de *rock'n'roll*, trazendo clandestinamente instrumentos característicos do gênero musical, como guitarras, baixo, bateria e teclado, e mantendo o projeto em segredo da direção e dos responsáveis dos alunos. Ele distribui funções aos estudantes – instrumentistas, *backing vocals*, técnicos de som, figurinistas e produtores – e passa a treiná-los para participar do concurso “Batalha das Bandas”. Para Dewey, essa competição representava uma chance de recuperar prestígio no mundo da música após sua expulsão da banda anterior, além de obter retorno financeiro imediato. O que começa como uma tentativa egoísta de realizar um desejo pessoal transforma-se, pouco a pouco, em uma experiência coletiva de aprendizado, cooperação e descoberta de talentos, sobretudo porque o protagonista passa a buscar algo maior por meio do trabalho com os educandos – não apenas para si, mas para que eles também encontrem voz e expressão musical.

Com seu comportamento espontâneo e sua linguagem informal, Dewey rompe com os padrões tradicionais de ensino do colégio e estabelece um vínculo afetivo com os alunos. Nessa nova função de professor-improvisado, o protagonista descobre o potencial de sua turma e evidencia, de forma leve e

bem-humorada, o contraste entre a rigidez institucional e a liberdade criativa, mostrando que o processo educativo pode surgir dos espaços menos convencionais. Assim, *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) ultrapassa o rótulo de comédia e propõe uma reflexão sobre a música, a autonomia e o papel transformador das relações humanas na escola.

O êxito de *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) foi tão expressivo que, mais de uma década após seu lançamento, a Paramount Television produziu uma série de televisão homônima, exibida entre 2016 e 2018, em três temporadas pelo canal Nickelodeon. Inspirada no enredo do filme, a adaptação acompanha um grupo de estudantes (Zack, Lawrence, Freddy, Summer e Tomika) que aprendem a alcançar novos patamares graças ao professor substituto Dewey Finn, que utiliza o *rock'n'roll* como ferramenta para motivar a turma a formar uma banda secreta. Ao longo do ano letivo, esses jovens descobrem seus talentos e aprendem valiosas lições sobre lealdade, amizade e trabalho em equipe.

Ao compreender o enredo e as dinâmicas que compõem o longa-metragem *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), o espectador percebe que a trajetória de Dewey Finn e sua transformação diante da convivência com os alunos oferecem subsídios para refletir sobre aspectos essenciais da prática educativa, entre eles, a afetividade no processo de ensino-aprendizagem, a valorização das potencialidades individuais dos estudantes e o papel do professor como mediador do conhecimento.

## **A ANÁLISE: POSTURA, PRÁTICA E AFETIVIDADE DOCENTE**

A análise do personagem Dewey Finn no filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) permite compreender que, mesmo partindo de um contexto improvisado e sem formação pedagógica formal, o protagonista desenvolve uma prática educativa que articula responsabilidade, criatividade e sensibilidade. Sua trajetória, marcada pela desconstrução de estereótipos e pela valorização do potencial dos alunos, revela um percurso de aprendizagem recíproca, no qual ensinar e aprender tornam-se processos indissociáveis.

Inicialmente, percebe-se que Dewey Finn renuncia a seu visual estereotipado de roqueiro (Figura 1) e adota roupas mais adequadas ao ambiente escolar (Figura 2). Embora, a princípio, motivado apenas pela necessidade financeira, o personagem passa a demonstrar certa responsabilidade, refletida até mesmo em sua aparência, e apresenta-se à turma com a barba feita e o semblante mais sóbrio. Essa transformação simbólica antecipa o movimento de amadurecimento que se desenvolverá ao longo do longa-metragem.

**Figura 1** – Dewey Finn vestido para tocar em sua banda



Fonte: *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003)

**Figura 2** – Dewey Finn, ao lado da Sra. Mullings, apresentando-se aos alunos como o Sr. S.



Fonte: Escola de Rock (Linklater; White, 2003)

Essa mudança se consolida quando o personagem é apresentado à turma pela diretora, Sra. Mullings, que lhe solicita escrever seu nome na lousa. Como não sabia grafar o sobrenome do amigo Ned Schneebly, Dewey pede aos alunos que o chamem apenas de Sr. S. Nesse gesto, ele simbolicamente deixa de ser apenas o músico e passa a incorporar uma nova identidade: a do docente, ainda que improvisada, inaugurando o processo de autodescoberta de sua vocação educativa.

Apesar dessa mudança inicial, sua conduta demonstra que o compromisso ético com o ensino ainda não se instaurara plenamente. O professor circunstancial revela completo desinteresse pelo conteúdo e pelo processo de ensino-aprendizagem. Essa postura, que evidencia o descomprometimento do personagem com a função que estava exercendo, mesmo que temporariamente, ainda pode ser observada em certos contextos escolares, quando o ensino se reduz à mera reprodução de conteúdo e perde seu caráter formativo.

É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar (Freire, 2011 [1996], p. 34-35).

Assim como o Sr. S., que incentivava os alunos a relaxarem e a tratarem a aula como um momento de lazer, muitos docentes, diante das exigências do sistema e do esgotamento profissional, acabam limitando suas práticas a atividades meramente mecanicistas, esvaziando o sentido crítico e reflexivo da aprendizagem. Essa representação, embora caricatural, traduz um olhar crítico sobre formas de ensino que, infelizmente, ainda negligenciam a formação integral dos estudantes.

No decorrer da narrativa cinematográfica, o Sr. S. descobre que os alunos eram classificados pela professora que ele substituíra, afastada por motivo de saúde. As avaliações eram feitas com estrelas douradas para bons resultados e bolinhas pretas para os deméritos. Revoltado com esse sistema, o personagem rasga o quadro classificatório. Sua atitude é compreensível: atribuir recompensas e punições com base no desempenho não favorece o desenvolvimento integral dos educandos, ainda que, pedagogicamente, ele não tivesse plena consciência disso. A postura do protagonista reforça a crítica a uma educação que se apoia em lógicas meritocráticas e punitivas, aproximando-se do que Freire (2020 [1974], p. 80-81) denominou:

[...] a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. [...] Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro.

Ao buscar afastar-se desse modelo de ensino e ressignificar sua prática, o personagem começa a compreender que ensinar é também aprender. Tal atitude aproxima-se do pensamento freireano de que “Não há docência sem discência: as duas se explicam, e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina alguma coisa a alguém” (Freire, 2011 [1996], p. 25).

A partir desse gesto, observa-se que o protagonista começa a agir como um educador que é consciente de sua prática, ainda que de modo intuitivo. Ao perceber o desinteresse ou as dificuldades de seus alunos, esse mestre busca compreendê-los antes de impor-lhes correções, demonstrando empatia e escuta, qualidades essenciais a todo professor que deseja reavivar o gosto pelo aprender e transformar a sala de aula em um espaço de acolhimento e motivação.

Em outra cena, o Sr. S. descobre que os discentes têm aulas de música clássica, momento que marca o ponto de virada em sua postura docente. Ao espiar pela fresta da porta, percebe o talento musical da turma: alguns dominam instrumentos de sopro, outros de corda e de percussão. Essa constatação o inspira a aproveitar as habilidades dos estudantes para formar uma banda e participar do concurso Batalha das Bandas, mobilizando aptidões já presentes na turma.

Esse despertar intuitivo aproxima a postura do personagem do pensamento freireano, que defende que ensinar exige respeito aos saberes prévios dos educandos e a valorização da escola como espaço de diálogo entre o conhecimento acadêmico e as vivências cotidianas (Freire, 2011 [1996]). Compreende-se, portanto, que educadores que reconhecem os talentos de seus alunos podem propor atividades que estimulem tais virtudes e que promovam a troca de experiências. Essas iniciativas fortalecem a integração e favorecem a aprendizagem colaborativa, validando de modo concreto o processo de ensino-aprendizagem.

Foi a partir dessa descoberta que o Sr. S. convidou alguns estudantes a irem à frente da sala para demonstrar como usar instrumentos típicos de uma banda de *rock*, como guitarra, teclado, baixo e bateria, e selecionou duas aprendizes para atuarem como *backing vocals*. Suas escolhas basearam-se nas aulas de música clássica que havia observado secretamente, como se estivesse realizando uma audição. Ao retornarem da aula, o personagem apresentou-lhes a proposta da Batalha das Bandas como um projeto escolar secreto e explicou que as aulas seriam temporariamente dedicadas aos ensaios. Nesse momento, percebe-se que o protagonista não apenas valorizava as habilidades dos educandos, mas também criava um espaço para que vivenciassem o gênero musical e aprendessem por meio dele, exercendo, de fato, a função docente, ainda que o ensino de *rock'n'roll* não integrasse o currículo para o qual havia sido contratado. Além disso, os demais alunos também receberam tarefas relevantes na banda, como segurança, estilista, estafe, tietes e gerente, evidenciando que o Sr. S. se preocupava em incluir todos no projeto. O sigilo solicitado

aos estudantes reforça o caráter lúdico da proposta e cria um sentimento de cumplicidade, favorecendo a confiança entre docente e discentes.

Os educandos se surpreenderam com o projeto, pois a proposta de formar uma banda de *rock* destoava do perfil conservador da escola. Nessa perspectiva, tanto o professor quanto os estudantes demonstraram abertura ao novo e entusiasmo em participar da experiência. Como defende Freire (2014 [2000], p. 40), “[...] a primeira condição para aceitar ou recusar esta ou aquela mudança que se anuncia é estar aberto à novidade, ao diferente, à inovação, à dúvida”.

Outro momento significativo do filme é a conversa entre o Sr. S. e o aluno Lawrence, que, sentindo-se inseguro, afirma não poder integrar a banda por não se considerar “descolado” o suficiente. O protagonista, ao perceber o sentimento de autoexclusão do estudante, procura incentivá-lo, explicando-lhe que, ao fazer parte de uma banda, ele seria o tecladista mais admirado da escola. Essa atitude revela o lado sensível do personagem principal, pois demonstra empatia e preocupação com a autoestima dos educandos. Parafraçando Freire (2011 [1996], p. 138), o educador que deseja o bem de seus aprendizes deve compreender que a afetividade é inerente à prática docente e não deve ser reprimida.

A narrativa cinematográfica avança até o momento em que o Sr. S. propõe uma atividade para que os alunos expressassem aquilo que os deixava irritados. Após essa atividade, o estudante Zack, guitarrista da banda, aproximou-se do professor durante o intervalo no refeitório e agradeceu-lhe pela oportunidade de desabafar e de colocar para fora o que o incomodava (Figura 3). Nota-se que a proposta, ainda que simples, funcionou como uma válvula de escape emocional para os estudantes, especialmente para Zack, que enfrentava conflitos familiares em razão de sua dedicação à música. Essa cena evidenciou o papel do educador como mediador das emoções e promotor do autoconhecimento, pois aquele que atua, sobretudo, com adolescentes, sabe que, muitas vezes, por não saberem lidar com o que sentem, eles acabam não sabendo o que fazer com seus problemas.

**Figura 3** – Cena em que o aluno Zack agradece ao Sr. S. pela aula



Fonte: Escola de Rock (Linklater; White, 2003)

Esse gesto inesperado de Zack fez com que o Sr. S. se sinta percebesse que estava fazendo a diferença na vida de seus alunos. Embora o personagem principal estivesse aprendendo, na prática, o que significa ser professor, mesmo sem formação pedagógica específica, ele agia de forma mais comprometida que muitos educadores que são formados, mas que se colocam distantes de seus estudantes. Muitos desses profissionais,

inclusive, não veem necessidade de se aproximar dos educandos, limitando-se a cumprir o currículo de seus componentes curriculares e a esperar o salário ao fim do mês, esquecendo-se de que lidar com pessoas, e, portanto, com suas alegrias e fragilidades, é parte essencial da profissão que escolheram exercer.

O filme prossegue e mostra o amadurecimento coletivo entre educador e educandos até o momento da audição para o concurso Batalha das Bandas, em que duas cenas, em especial, merecem destaque. Na primeira, Tomika, uma das *backing vocals* da banda liderada pelo Sr. S., confessa ao professor que deseja deixar o grupo por se sentir insegura em relação ao próprio corpo (Figura 4). O protagonista, sensível à situação da aluna, compartilha suas próprias dificuldades com o peso e a incentiva a continuar na banda, destacando que seu talento está acima de qualquer padrão físico que tentem lhe impor. Nesse momento, o longa-metragem evidencia uma postura de acolhimento e empatia por parte do Sr. S., aspectos essenciais à formação humana e, conseqüentemente, à prática pedagógica.

**Figura 4** – A aluna Tomika alega que não pode fazer parte da banda



Fonte: Escola de Rock (Linklater; White, 2003)

É crucial ressaltar que, independentemente das razões que levam um aluno a afastar-se de uma atividade, um professor comprometido com sua prática docente deve ouvir, compreender e buscar caminhos que favoreçam a autoestima e a permanência do estudante em tal atividade educativa. Ao agir assim, o mestre revela sensibilidade e acolhimento diante dos sentimentos e das emoções dos discentes, fortalecendo um ambiente de confiança e de respeito mútuo. Isso exige que o educador compreenda o papel que exerce na formação dos aprendizes e assuma uma postura comprometida com sua presença no mundo, com o mundo e com os outros, atuando de modo crítico e participativo, pois:

[...] a primeira condição para que um ser pudesse exercer um ato comprometido era a sua capacidade de atuar e refletir. É exatamente esta capacidade de atuar, operar, de transformar a realidade de acordo com finalidades propostas pelo homem, à qual está associada sua capacidade de refletir, que o faz um ser da práxis (Freire, 2021 [1979], p. 20).

Na sequência, o baterista Fred afasta-se do grupo enquanto todos aguardam a apresentação na Batalha das Bandas. O Sr. S. demonstra preocupação imediata com seu desaparecimento e, ao encontrá-lo na companhia de membros de outra banda, adota uma postura firme: repreende os músicos que haviam atraído o adolescente e orienta-o a retornar ao grupo de alunos. Esse gesto, marcado pela responsabilidade

e pela autoridade equilibrada, confirma a transformação do protagonista em um verdadeiro educador, comprometido com o cuidado, com a aprendizagem e com a formação integral de seus estudantes. Tal postura dialoga com a concepção de Freire de que:

[...] nenhuma educação que pretenda estar a serviço da boniteza da presença humana no mundo, a serviço da seriedade da rigorosidade ética, da justiça, da firmeza do caráter, do respeito às diferenças, engajada na luta pela realização do sonho da solidariedade pode realizar-se ausente da tensa e dramática relação entre autoridade e liberdade. Tensa e dramática relação em que ambas, autoridade e liberdade, vivendo plenamente seus limites e suas possibilidades, aprendem, sem tréguas, quase, a assumir-se como autoridade e como liberdade. É vivendo com lucidez a tensa relação entre autoridade e liberdade que ambas descobrem não serem necessariamente antagônicas uma da outra (Freire, 2014 [2000], p. 37-38).

Nota-se que a trajetória de Dewey Finn, que se reinventa como Sr. S., em *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), revela que ensinar vai muito além de transmitir conteúdos: é um ato de compromisso humano, ético e afetivo. Ao longo da narrativa fílmica, o personagem deixa de ser apenas um músico falido e professor improvisado, transformando-se em um educador sensível às necessidades e às potencialidades de seus alunos. Sua postura evolui de uma atitude despreziosa para uma prática pedagógica baseada na escuta, na valorização da individualidade e na confiança mútua. Por meio da música, o Sr. S. cria pontes entre o prazer e o aprendizado, demonstrando que o ensino pode ser um espaço de liberdade, de diálogo e de descoberta. Assim, o protagonista encarna, ainda que de modo intuitivo, os princípios de uma educação humanizadora, conforme propõe Freire (2011 [1996], 2014 [2000], 2020 [1974], 2021 [1979]), reafirmando que a docência é, antes de tudo, uma experiência de transformação mútua entre quem ensina e quem aprende.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre o papel do educador no filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), foi possível compreender que o protagonista Dewey Finn, ainda que sem formação pedagógica formal, constrói um percurso de transformação que o conduz à descoberta de sua vocação docente como Sr. S. O personagem, inicialmente movido por interesses pessoais e materiais, revela-se, no decorrer da narrativa cinematográfica, um professor comprometido com a escuta, com o diálogo e com o reconhecimento das potencialidades de seus alunos, aproximando-se, intuitivamente, dos princípios de uma educação humanizadora.

O estudo permitiu confirmar a hipótese de que a prática docente, mesmo em contextos não convencionais, pode se sustentar em valores éticos e afetivos quando o professor assume uma postura sensível e aberta à aprendizagem recíproca. Dewey Finn como Sr. S. demonstra que ensinar é um ato de relação e de compromisso com o outro, um processo em que o afeto, o respeito e o entusiasmo tornam-se condições indispensáveis para o desenvolvimento integral dos educandos.

Nesse sentido, o longa-metragem se mostra como um recurso formativo relevante para cursos de licenciatura, pois leva futuros professores a refletirem sobre o significado da docência, o papel da afetividade e a importância de práticas pedagógicas criativas e dialógicas. A narrativa fílmica evidencia que a construção

de vínculos autênticos entre docentes e discentes favorece o aprendizado significativo e contribui para a formação de sujeitos críticos e solidários.

Conclui-se, portanto, que *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) oferece mais do que uma história sobre música e humor: trata-se de uma metáfora sobre o ato de educar como experiência de alteridade e de transformação mútua. Assim, o filme reafirma que o verdadeiro mestre é aquele que, mesmo sem um título acadêmico, compreende a educação como um gesto de amor, de compromisso e de esperança.

Futuras investigações podem aprofundar o uso de narrativas cinematográficas na formação docente, explorando como o cinema, enquanto linguagem artística e pedagógica, pode fomentar práticas educativas mais sensíveis, humanizadas e críticas, que contribuam para ressignificar o papel do professor na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 2. impr. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011 [1996].

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [2000].

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 74. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020 [1974].

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 43. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021 [1979].

LINKLATER, Richard (Direção); WHITE, Mike (Roteiro). **Escola de Rock** (School of Rock). [Filme]. Los Angeles: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (109 min), son., color.

MARTINS, Valéria Bussola. **A utilização de redes sociais na formação docente**: o acompanhamento dos Estágios Curriculares Supervisionados por meio do Facebook. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

VASCONCELOS, Maria Lucia. **Educação básica**: a formação do professor, relação professor-aluno, planejamento, mídia e educação. São Paulo: Contexto, 2012.

# CARNE TRÊMULA: MATERIALIDADE, FOTOGENIA E SENTIDO

Kenny Severiano de Sousa

## INTRODUÇÃO

Em 1980, quando Pedro Almodóvar estreia com seu primeiro longa, *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), a Espanha já vivia o frenético encanto de liberdade, e seu cinema conseguia cultivar a juventude com coragem para atacar as principais instituições moralistas do mundo, a igreja católica e a família, além de trazer o marginalizado ao centro e ostentar assuntos como a sexualidade humana, que se expressa em erotismo, ternura, afetividade, mas que convive indelevelmente com a prevenção contra o HIV e outras doenças sexualmente transmissíveis, o direito à maternidade, os novos conceitos familiares, as relações de gênero, a conquista do espaço feminino, entre outros. Almodóvar ganhou o gosto popular e teve uma recepção ferrenha da crítica internacional com *Matador* (1986) *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1987) e a culminante avaliação positiva com *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), filme que conquistou prêmios e indicações importantes. Porém, antes da epidemia Almodóvar e suas pulsões fervilhantes se tornarem conhecidas de todo o mundo, as gerações anteriores na Espanha e no cinema espanhol lutaram para fortalecer uma cultura que pudesse produzir novas levadas de artistas.

No tocante ao cinema, a ditadura de Francisco Franco, que durou de 1936 a 1975, produziu efeitos muito nocivos, o que sempre provocou reações nos cineastas, mas nada comparado ao que a geração em atividade nos anos de 1950 começou a viver, organizada em torno de revistas especializadas, denunciando a situação precária do cinema nacional e organizando encontros e debates. O obscurantismo que se combatia era agravado pelo exílio de um dos maiores autores do cinema, Luis Buñuel (1900-1983), que foi expulso do país pelo regime e, entretanto, nunca esteve tão ligado às raízes espanholas como nesse período, fase em que o diretor dividiu-se entre México e França, de onde emergiram seus principais trabalhos, sedimentando o sexo e a religião como temas principais, sempre fidedignos às suas matrizes hispânicas e à alma do povo espanhol (Mello, 2008, p. 109).

A partir do ponto de inflexão para o cinema espanhol, com o final da ditadura, surgem nomes importantes como Carlos Saura e Victor Erice. Entre 1967 e 1979, Saura filmou com a capacidade de combinar o drama familiar e a denúncia política, quando “as opressivas mansões (...) são metáforas claras da Espanha de Franco, mas os dramas humanos ali encenados transcendem o mero aspecto alegórico” (Mello, 2008, p. 111). Nos anos já democráticos de 1980, Saura muda a direção de seu cinema ao realizar uma trilogia de filmes dedicada à dança flamenca e, ao voltar aos temas políticos na década de 1990, sua filmografia não possui o mesmo vigor de antes.

Nessa época, Pedro Almodóvar preencheu o vazio deixado por Luis Buñuel desde sua morte em 1983

e se afirmou como o grande cineasta espanhol contemporâneo, que também desfruta dos resultados do processo de abertura cultural e desenvolvimento da indústria cinematográfica, cujos resultados primeiros são a conquista de um Oscar de melhor filme estrangeiro (para o filme *Volver a empezar*, realizado em 1982 por José Luis Garci), a fundação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Espanha, a criação do prêmio Goya e, já atravessando os anos 2000, a conquista de mais três prêmios Oscar de filme estrangeiro, ascensão cujos fatos são atestados pela competência de uma cinematografia firme em termos de mercado e de penetração em diferentes públicos.

Almodóvar se destaca no panorama atual como um legítimo sucessor da vertente mais transgressora da sétima arte. Ele mesmo traça um elo direto entre *Carne Trêmula* (*Carne trémula*, 1997) e *Ensaio de um Crime* (*Ensayo de un crimen*, 1955), de Buñuel — título citado em uma sequência de *Carne Trêmula* e evocado em diversas passagens do longa. Essa aproximação se constrói, sobretudo, pelas similaridades nas situações que conduzem os protagonistas à prática de delitos. Em *Ensaio de um Crime*, Archibaldo (interpretado por Ernesto Alonso) é movido por uma caixinha de música; já em *Carne Trêmula*, Victor (vivido por Liberto Rabal) age sob o peso de uma existência marginalizada. A temática da culpa atravessa ambas as tramas, assim como a sensação de destino inevitável — traço marcante da estética buñueliana que também se manifesta nos trabalhos de Almodóvar. Um elemento simbólico que une as duas narrativas é a perna: no filme de Buñuel, representada por um manequim; no de Almodóvar, pela imobilidade dos membros inferiores de David (Javier Bardem).

No entanto, é importante notar que, embora Buñuel trate do desejo e das pulsões, esses elementos em sua obra são geralmente apresentados como inacessíveis e inalcançáveis. Já nos filmes de Almodóvar, os personagens perseguem intensamente o prazer, muitas vezes ultrapassando limites morais e sociais. Suas tramas complexas revelam figuras que criam sua própria moralidade, reinventam o conceito de autenticidade e rejeitam qualquer forma de austeridade, especialmente no campo sexual.

*Carne trêmula* dá início ao que ficou conhecido como trilogia melodramática de Almodóvar, que terá sequência com *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999) e *Fale com ela* (*Hable con ella*, 2002) (Mello, 2008, p. 113). O filme seguinte à trilogia, *Má educação* (*La mala educación*, 2004) pode ser considerado uma obra-chave na filmografia almodovariana, pois ainda integra o conjunto anterior, como um *réquiem* – assim como *A flor do meu segredo* (*La flor de mi secreto*, 1995) integraria a trilogia como introito – disposto a utilizar a influência de Luis Buñuel tanto no tocante à forma, numa trama cuja narrativa se apresenta em espiral, como no conteúdo, com enredo que ataca a Igreja católica<sup>1</sup>. Nesse sentido, o momento de transição entre os anos de 1990 e 2000 é decisivo na obra de Almodóvar para a superação de suas influências – o cinema *noir*, o gênero policial e, sobretudo, o mestre do surrealismo – e para a presença do melodrama como terreno frutífero nas tramas cujas histórias se tornam bem mais atrativas para o espectador.

---

<sup>1</sup> Além disso, *Má educação* possui elementos que estabelecem relações com todas as “fases”, todos os “ciclos” da filmografia de Almodóvar (que dialogam com o experimentalismo, o perfeccionismo formal, a preocupação social, a memória e a introspecção), sendo, portanto, um filme de ruptura e, ao mesmo tempo, uma obra de forte ligação com a própria história do cineasta.

Vale lembrar que, na oportuna definição de Peter Brooks (1995), o melodrama é um modo de dramatização intensificada, inextricavelmente ligado ao esforço do romance moderno de significar, de se impor em meio aos gêneros já afirmados na tradição literária, como a poesia e o teatro. Pois foi justamente no romance que o melodrama, originado na tradição popular da pantomima e desenvolvido na tradição teatral, encontrou um terreno bastante fértil, desde o século XVIII e, especialmente, durante o século XIX. As conotações da palavra “melodrama” parecem ser conhecidas de modo similar em algumas culturas, por exemplo, quando lembramos da força do sentimentalismo, da polarização e esquematização moral, dos estados extremos de existência, da vilania descarada, da perseguição aos bons, da recompensa final à virtude, das expressões extravagantes, das tramas sombrias, do suspense, das reviravoltas de tirar o fôlego (Brooks, 1995, p. 11-12). Para Brooks, a novidade ou a contribuição de certos escritores foi a “imaginação melodramática” de Honoré de Balzac e de Henry James, capaz de combinar as categorias de *novel* e *romance* (tomando o sentido dos termos em inglês, ou seja, “romance” enquanto gênero literário e “romance” ou “romântico” como representação de sentimentos ou ações amorosas) aproveitando do primeiro a vida de pessoas comuns como matéria e, do segundo, as peripécias da trama (Brooks, 1995, p. 30).

## DESENVOLVIMENTO

Parte-se do princípio de que uma produção audiovisual não tem como objetivo justificar a obra literária que a inspira. Em vez disso, pode funcionar como complemento, resposta, diálogo, releitura ou crítica. A partir de um olhar atento às especificidades de cada linguagem, as conexões entre literatura e cinema são exploradas por meio dos elementos narrativos, destacando-se as interpretações construídas pelo diretor, que traz sua bagagem como leitor e espectador para a criação. Com essa perspectiva ampliada, é possível observar como narradores, personagens, temporalidades, cenários e tramas se reorganizam na transposição dos gêneros literários para o campo audiovisual.

Em seu décimo segundo longa-metragem, Pedro Almodóvar reinventa sua abordagem de roteiro ao se inspirar, pela primeira vez, em um romance para dar forma a um filme e alimentar sua imaginação criativa. *Carne Trêmula* nasce a partir do primeiro capítulo do *thriller* policial homônimo, publicado em 1986 pela escritora inglesa Ruth Rendell<sup>2</sup>. No romance, a trama se desenrola a partir da história de um estupro que, após agredir uma mulher, tenta fugir. No entanto, é denunciado por uma vizinha e, ao

---

<sup>2</sup> Ruth Rendell (1930-2015) foi uma escritora inglesa de fama mundial, escreveu mais de 50 romances policiais, traduzidos para mais de 25 idiomas, além de sua série de detetives com o inspetor Reg Wexford (que surgiu em seu primeiro romance, *Doon with Death*, em 1964). Costumava explorar a marginalidade de seus personagens, tanto no quesito de coletividade como de sanidade, e ainda como o corpo social lida com esses indivíduos e os anula perante a própria existência. Além de tratar de todas as questões de classe e exclusão, alguns de seus romances também lidaram com temas como racismo e preconceito. Por mais que seja uma escritora de ficção criminal, Ruth trabalha com uma literatura mais psicológica, traz os chamados “tipos” e mapeia uma solução sempre pensando na sua relação com o mundo exterior. Como o jovem lindo e cruel, o marido possessivo, o psicopata sedutor, as pessoas que fogem de seus destinos, todos vivendo indiferentes à moral, e sem a menor possibilidade de uma solução, ou de um final feliz. Na década de 1980 Rendell foi a responsável pela criação de seu pseudônimo Bárbara Vine que, igualmente à sua criada, foi para o mundo da literatura policial, porém com aspectos de escrita mais simples e com um viés mais voltado a entender os medos, ansios, angústias de cada um de seus personagens, sempre explorando a dualidade e enaltecendo o lado emocional.

ouvir a sirene da polícia, invade outra casa, fazendo uma segunda vítima de refém. Durante a negociação, um dos policiais envolvidos acaba sendo baleado nas costas, o que o deixa paralisado. Dez anos depois, o agressor é libertado por bom comportamento e, em sua tentativa de reintegração à sociedade, retorna à vida do policial ferido, buscando uma reaproximação marcada por atos cruéis e perturbadores.

O romance mergulha na mente de um psicopata com grande profundidade, em parte graças ao uso preciso do discurso indireto livre. A narrativa, embora improvável, é envolvente e sedutora, conduzindo o leitor a analisar minuciosamente a lógica distorcida por trás de ações desumanas e atitudes insanas.

A obra *Carne Trêmula (Live Flesh)* revela os acontecimentos sem se deter nas motivações pretéritas das personagens, permitindo que o eixo narrativo, habilmente arquitetado, conduza o leitor pelas ações que se desenrolam no presente da trama. Assim, ainda que inserida nas convenções do gênero policial, a narrativa literária concebida por Ruth Rendell instiga a curiosidade do leitor, despertando suas emoções em relação às personagens, até que os fragmentos do discurso indireto livre oferecem, pouco a pouco, as nuances e contextualizações necessárias à compreensão mais profunda da história.

- Você deve estar de brincadeira – disse Fleetwood.

- Não vai ser nenhuma brincadeira para ela se você não me der essa garantia. Está enxergando arma, não está? Fleetwood não respondeu.

- Tem uma hora para decidir. Daí, vou descarregar a arma nela.

- Isso será assassinato. A sentença inevitável para assassinato é prisão perpétua.

A voz, que era profunda e grave, mas ainda assim sem graça, assumiu tom de frieza; Fleetwood ficou com a impressão de que aquele tom não era muito usado, ou era usado com parcimônia. Falava de coisas terríveis com indiferença.

- Não vou matá-la. Vou atirar nas costas, na base da coluna.

Fleetwood não teceu comentários sobre isso. O que poderia dizer? Aquela ameaça só poderia provocar uma condenação moralista ou uma reprimenda chocada. Virou-se para trás, por ter notado com o canto do olho a aproximação de um carro conhecido, mas o engolir em seco da multidão, uma espécie de respiração preocupada, fez com que ele voltasse a erguer os olhos para a janela. A moça, Rosemary Stanley, tinha sido empurrada pelo quadrado vazio em que não havia mais vidro, e ele a segurava ali, em uma pose que sugeria um escravo em exposição numa feira livre. Seus braços estavam presos por outros braços nas costas, e a cabeça pendia para a frente. Uma mão agarrou seu cabelo comprido e puxou a cabeça para trás... (Rendell, 2011, p. 11-12).

Fernanda Massi (2011) afirma que esse tipo de literatura se constrói a partir de dois sujeitos centrais: o “sujeito criminoso” e o “sujeito detetive”. A narrativa percorre dois caminhos distintos, que acabam se cruzando e levando a trama ao seu ponto máximo de tensão. Essa estrutura está presente tanto no romance policial clássico — que acompanha a investigação do detetive em busca da identidade do criminoso — quanto no *thriller*, em que a identidade do criminoso já é conhecida, e o foco se volta para a incerteza sobre sua captura e os métodos empregados pela polícia ou pelo investigador:

Temos dois tipos de sanções, a cognitiva e a pragmática. Aquela é o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que essas mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque têm a finalidade de reiterar

os valores colocados na fase de manipulação, os bons são premiados e os maus castigados. (Fiorin *apud* Massi, 2011, p. 26).

O detetive é uma das figuras centrais da narrativa policial, e seu percurso dentro da trama precisa se distinguir claramente do trajeto seguido pelo criminoso. Essa diferença é nomeada por Fernanda Massi como “percurso de manipulação” e “percurso de performance”. A manipulação corresponde ao motivo que leva o criminoso a escolher suas vítimas e os métodos para cometer o crime, construindo, assim, a base da trama, além de evidenciar as motivações que o impulsionaram à infração. Já o percurso de performance refere-se à execução do crime em si: a forma como a vítima é assassinada, a escolha dos locais, as consequências dos atos para a cidade e o corpo social, assim como os relatos e testemunhos que ajudam a delinear a figura do transgressor e a compor um desfecho envolvente e bem amarrado.

Pedro Almodóvar apropria-se dessas estruturas típicas do romance policial, ao mesmo tempo em que subverte modelos tradicionais, mergulhando nos mecanismos do desejo e desconstruindo padrões estabelecidos. Do *thriller*, ele traz a estética imagética — a noite, as armas, a luta — o filme *Carne Trêmula*, inicia com policiais como arquétipos, mas, ao longo da narrativa, os revela como pessoas comuns, expondo suas fragilidades e permitindo ao espectador um mergulho íntimo em suas imperfeições mais profundas.

Em entrevista concedida ao Strauss (2008), ao ser questionado sobre seu apreço por romances policiais — especialmente pelas obras de Ruth Rendell —, Almodóvar afirma se encantar com a maneira como a autora mantém o leitor em constante tensão. No entanto, ressalta que o cinema dificilmente consegue encadear uma história da mesma forma, sem revelar ao espectador o processo por trás da trama. Além disso, aponta que há, no cinema, uma preocupação muito maior com o desenvolvimento das personagens. Para ele, o poder de sugestão se torna algo delicado quando é necessário traduzir a narrativa literária em imagens.

Durante o processo de escrita do roteiro, Almodóvar revela que, ao se debruçar sobre o capítulo inicial, pensou a cena como um gesto voyeurístico — recurso que já havia explorado anteriormente em *Kika* (1993). Nesse filme, a abertura apresenta um dos principais símbolos da espionagem: o buraco da fechadura. A imagem, carregada de significados, escancara ao espectador que o voyeurismo será elemento central no desfecho da trama. O tema é explorado de diferentes formas, inclusive por meio de manifestações da psicopatologia sexual, como o fetiche de Ramón (interpretado por Álex Casanovas) por registros fotográficos — prática que ultrapassa os limites de seu trabalho profissional e se vincula ao erotismo.

Levado ao extremo, esse voyeurismo é intensificado pelo programa de televisão de Andréa Caracortada (Victoria Abril), responsável por transmitir o estupro de Kika (Verónica Forqué). Ao transformar um momento de violência íntima em espetáculo midiático, o filme evidencia o prazer coletivo em invadir a privacidade alheia. Essa invasão é apresentada com certa sutileza, mas revela as fronteiras escorregadias entre o público e o privado na contemporaneidade, banalizando e padronizando a exposição de corpos e traumas. A presença de um ator pornô, Pablo (interpretado por Santiago Lajusticia), na dramatização do ato, reforça esse processo de espetacularização da violência.

Dando continuidade à sua explicação sobre as fontes que inspiraram *Carne Trêmula*, Almodóvar revela detalhes de seu processo criativo, ressaltando que, embora a obra de Ruth Rendell tenha despertado

seu interesse, havia nela lacunas e questões deixadas em aberto — ou até rejeitadas pela autora — que o instigaram a reinterpretá-las. Um exemplo marcante é o desaparecimento da jovem feita refém: após ter destaque logo no início do romance, a personagem deixa de ser explorada, mesmo já tendo conquistado espaço suficiente para um maior desenvolvimento.

Outro ponto que chamou sua atenção foi a decisão do superior do jovem policial, que o ordena a invadir a cena do crime e negociar com o sequestrador, em vez de assumir a responsabilidade ele próprio — mesmo sendo mais velho e experiente. Para Almodóvar, essas “pontas soltas” não são falhas, mas sim brechas narrativas que o desafiaram a imaginar outras possibilidades de construção e aprofundamento dramático, dando origem à sua própria abordagem cinematográfica dos fatos.

A partir desses questionamentos, Almodóvar constrói a sequência ideal de eventos para seu roteiro, partindo do mote central criado por Rendell, mas reelaborando destinos e tornando as relações entre os personagens significativamente mais complexas. O ponto de partida do enredo permanece o mesmo: dois policiais tentam prender o jovem Víctor após uma tentativa de estupro; durante a ação, um disparo acidental fere um dos policiais, deixando-o paraplégico. Anos depois, Víctor sai da prisão e reencontra sua suposta vítima.

Almodóvar, no entanto, entrelaça os personagens de forma muito mais profunda. O jovem policial David (interpretado por Javier Bardem) poderia estar envolvido em um caso amoroso com Clara (Ángela Molina), esposa de seu superior, Sancho (José Sancho). Esse possível envolvimento explicaria a atitude negligente de Sancho, que, diante da situação crítica, teria preferido preservar-se em vez de agir, mesmo sendo o mais experiente. Outro ponto crucial na releitura do diretor é o destaque dado à personagem Elena (Francesca Neri). Almodóvar faz com que Víctor (Liberto Rabal) já a conheça antes da tragédia, o que atribui mais densidade à figura feminina, sobretudo porque sua sobrevivência resulta na ruína de dois homens: David, que passará a depender de uma cadeira de rodas, e Víctor, que passará anos encarcerado.

É possível pensar que Elena carrega um sentimento de culpa, ainda que disfarçado. Seu casamento com David pode ser interpretado tanto como um gesto de gratidão quanto como uma tentativa de compensação, ou mesmo como uma forma inconsciente de mascarar essa culpa. O roteiro almodovariano, marcado por um estilo multifacetado, se abre em múltiplas direções — para dentro, revelando os conflitos íntimos dos personagens, e para fora, permitindo uma ampla gama de interpretações, especialmente quando se analisam os dois percursos centrais da narrativa.

Na direção interior — isto é, ao observarmos o emaranhado de relações entre as personagens —, é como se a bala que atinge David ricocheteasse diversas vezes ao longo do enredo. Talvez essa seja a imagem mais precisa para traduzir a complexidade da trama: um único disparo que reverbera, modificando vidas, trajetórias e afetos. Num plano narrativo mais amplo, o filme continua sendo, essencialmente, a história de Víctor. No entanto, à medida que a narrativa avança, o panorama se expande — como um brinquedo que, guardado numa caixa aparentemente pequena, surpreende ao revelar proporções coloridas que saltam para fora. A fábula construída por Almodóvar é hábil ao mostrar que os ecos do franquismo ainda ressoam; o passado recente da Espanha permanece presente, mesmo que disfarçado sob o manto da reconstrução democrática.

Almodóvar revela, em entrevista a Strauss (2008, p. 154), que os dois partos retratados no filme têm grande valor simbólico para ele. Víctor nasce em uma cidade abatida pelo medo — como indicam os intertítulos na abertura, que situam o país sob estado de exceção<sup>3</sup>. Já seu filho nasce na mesma Madri, anos depois, em um tempo marcado por liberdade, alegria e movimento. Esse contraste insere uma nota de otimismo em uma narrativa que, por vezes, tende à tragédia. O nascimento do filho atua como uma lufada de ar fresco, oferecendo um respiro libertador dentro da tensão dramática.

Ao se referir explicitamente a um período controlado por um regime totalitário, o filme não apenas expurga o mal-estar resultante do fechamento da narrativa, mas também historiciza a cidade de Madri, ambientando a trama com uma mistura de elementos policíacos e melodramáticos. A obra prioriza a comparação entre os períodos, destacando a liberdade e a abertura de comportamentos que se desdobram com a *Movida madrileña*<sup>4</sup>. Embora o próprio cineasta perceba esse movimento como esgotado, ele continua a representar um forte símbolo da superação dos efeitos do período repressivo.

O franquismo se manifesta de forma impactante nas memórias dos espanhóis, especialmente ao retratar o estado de exceção. No início do filme, vemos uma cidade vazia e sombria, onde o medo se esconde nas casas. O contraste com o final é evidente: um Natal iluminado, ruas cheias de vida e pessoas assistindo ao jogo da seleção de futebol. Esse contraste reflete não apenas a mudança visível da cidade, mas também a transição de um país marcado pela opressão para outro que começa a viver a democracia. Em uma conversa com seu filho, enquanto se dirigem à maternidade, Víctor explica que o bebê é muito sortudo por nascer em tempos de democracia. Ele destaca que o medo não faz mais parte da vida cotidiana dos espanhóis e que a cidade, antes silenciada, agora pulsa de vida. No entanto, ele também faz questão de lembrar que essa memória histórica não será facilmente apagada: a tragédia vivida durante o regime não desaparece com a liberdade, e a angústia, embora mais tênue, ainda está presente e é familiar.

Tomando um núcleo menor como ponto de observação, a transcrição do episódio-chave que define os destinos das cinco personagens principais (Víctor, David, Elena, Sancho e Clara) expõe as motivações

---

<sup>3</sup> No mesmo plano de intertítulo onde se lê, em letras maiúsculas, “O estado de exceção é declarado em todo o território nacional”, o enunciado prossegue, em fonte menor: “A defesa da paz, o progresso da Espanha e os direitos dos espanhóis obrigam o governo a interromper os dispositivos de imunidade que garantem a liberdade de expressão, de residência, de reunião e de associação, além do artigo 18, que assegura que nenhum cidadão pode ser preso, salvo nos casos e formas previstos em lei”. Termos como “suspender”, “liberdade de expressão”, “liberdade de reunião”, “liberdade de associação” e “ser detido” aparecem em vermelho e com efeito intermitente, ressaltando a revogação das garantias civis.

<sup>4</sup> A *Movida madrileña* foi catalisadora de uma explosão criativa que marcou profundamente a cena cultural de Madri e da Espanha. Novas perspectivas despontaram na música, na moda, nas artes visuais, na fotografia, no cinema e no mercado editorial, refletindo os ventos de mudança trazidos pelo recém-instituído regime democrático. O movimento se firmou justamente nos campos antes reprimidos pela censura, transformando a liberação de desejos até então contidos em princípio norteador. Mais do que manifestação artística, a *Movida* simbolizou a consolidação da normalização política e a incorporação definitiva de novas forças sociais, entre elas os interesses comerciais, que rapidamente transformaram o fenômeno em produto cultural acessível e consumido em larga escala. O que começou como contestação tornou-se modelo de conduta, agregando estilos diversos e ditando os rumos da produção simbólica no país. O desgaste e as contradições do processo emergem em obras como *Que fiz eu para merecer isto? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?)*, 1984), de Pedro Almodóvar, onde o desencanto ganha forma. Ainda assim, a mitologia da *Movida* persiste. Ao longo dos anos 1980, surgiram diversos submovimentos protagonizados por juventudes mais engajadas, abertamente plurais, desafiando convenções e dando visibilidade àquilo que antes existia à margem, nos espaços clandestinos.

de cada uma delas. No primeiro capítulo do romance de Ruth Rendell, encontramos um jovem garoto esturador ameaçando sua vítima, uma mulher também jovem com um revólver, uma vizinha que chama a polícia, e uma dupla de policiais de idades diferentes. O policial mais velho incita o parceiro a confrontar o esturador, argumentando que a arma levantada pelo garoto deveria ser falsa. Entre os elementos que se entrelaçam nesse capítulo de abertura, ainda está a bala que atinge o policial mais jovem nas costas, deixando-o paraplégico.

Embora todos esses elementos sejam incorporados ao filme, há uma diferença significativa em relação ao romance. Enquanto a obra de Rendell se limita a levantar os fatos, sem explorar profundamente as motivações dos personagens, o filme de Almodóvar vai além, investigando essas motivações — especialmente as do policial mais velho, que deseja eliminar seu parceiro por este ter se tornado amante de sua esposa. A moça, protagonista involuntária de um evento trágico, acaba arruinando a vida de dois homens: a do garoto, que vai para a cadeia, e a do policial mais jovem, que se vê condenado à cadeira de rodas.

A partir do romance, o filme elabora suas próprias formas narrativas. Assim, a moça que não mais aparece no livro participa da trama do filme de modo decisivo. Além disso, desenvolve um complexo de culpa que parece vampirizá-la, impressão condizente com a escolha da atriz Francesca Neri para o papel de Elena, com sua palidez, coerente com uma poética visual elaborada de modo a escoar cromatismos, geometrias, *mise en abyme* icônico.

Após a abertura em torno do nascimento de Victor, o filme suprime um período de vinte anos para vincular a trama ao que se segue no romance, com o objetivo de apresentar os personagens numa Madri diferente, marcando a ligação com uma canção, *Ay! Mi Perro* (Ay meu cachorro) na voz De Niña de Antequera, ponte sonora diretamente relacionada à lacuna entre o antigo regime (a voz do noticiário que conta o nascimento de Victor no ônibus) e a seção contemporânea do filme. Mesmo quando a música aparece como som extradiegético, as letras parecem penetrar na diegese.

Das declarações de Almodóvar sobre o filme, podemos extrair a seguinte afirmação: “Tudo vem, portanto, do romance, mas tudo se transforma em outra coisa” (Strauss, 2008, p.196). Estamos, assim, no limite da interação artística, um campo estudado por diversos teóricos. Já em 1959, Roman Jakobson (2007) tratava da tradução intersemiótica ou transmutação, ao abordar a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Nesse contexto, podemos afirmar que, na década de 1980, Julio Plaza (2008) expandiu a teoria da tradução para além da esfera verbal, buscando aplicar suas especificidades a outros sistemas semióticos.

A tradução intersemiótica se destaca como uma prática crítico-criativa, uma espécie de metacriação: uma transcrição de formas dentro de sua historicidade. Com as valiosas contribuições de Haroldo de Campos (2015) para o nosso campo teórico, foi possível compreender a relação entre as diversas textualidades sem a necessidade de restituir a “verdade” ou a literalidade de uma obra original. O resultado de uma transcrição, portanto, não é a simples cópia, mas o surgimento de uma nova obra, com suas próprias características e significados.

No campo das relações entre cinema e a tradição do romance, desde o realismo de Gustave Flaubert até os narradores infiéis, as reflexões teóricas de Robert Stam (2008) se fundamentam, em grande parte,

na intertextualidade e na possibilidade de múltiplas formas de interação entre os meios e os suportes nos quais a ficção é apresentada. Nesse contexto, o vínculo entre cinema e literatura é visto como pertencente a campos culturais distintos. Assim, a obra audiovisual não apenas responde a questões originalmente levantadas em seu próprio campo, mas também dialoga com a sociedade e outros campos culturais, à medida que se conecta a novos suportes e formas de expressão.

Em *Carne trêmula*, podemos observar como fator de recriação a autonomia moral das personagens masculinas, que são retratadas a partir de um ponto de vista próprio. Esses personagens se constroem na insegurança, no medo da perda, nas relações amorosas, e em uma linguagem que permeia um mundo masculinizado, sem, no entanto, glorificar ou enaltecer a masculinidade. O filme vai muito além do clichê do “mocinho” que casa com a “mocinha” no final e do vilão que fica sozinho. As máscaras desses personagens se moldam ao longo do enredo. Inicialmente, o espectador pode torcer pelo amor entre David e Elena, mas logo vemos que David também pode se transformar em um assassino, assim como Sancho, motivado pela mesma razão: defender o que lhe resta, aquilo que o constitui como sujeito. Por outro lado, Victor, que à primeira vista parece ser alguém sem índole e extremamente possessivo, se revela uma personagem muito frágil e amorosa. Sua natureza marginalizada, fruto de uma infância difícil e do fato de ser filho de uma prostituta sem recursos ou meios de ascender na vida, explica em grande parte sua complexidade.

A virilidade também se dissolve como uma identidade fundamentalmente masculina, sendo colocada em contraste com a relação de poder versus impotência. Ao apontar o revólver, Sancho mira diretamente o órgão de Victor, e este, ao lembrar-se da noite com Elena, evoca a imagem de sua boca vermelha e o cigarro como objeto fálico entre seus lábios, criando uma associação direta com o ato que ambos viveram na noite anterior. Quando David vai até a casa de Victor para tirar satisfação sobre o cemitério, ele soca o pênis de Victor, como se aquele órgão fosse a única coisa capaz de “tirar” Elena dele. Por sua vez, Victor enaltece sua virilidade ao realizar flexões que, na verdade, mais se assemelham a um ato sexual. Essas cenas carregam uma carga simbólica que exige do espectador o esforço de concluir o sentido por trás delas.

Já as personagens femininas não se destacam numa convergência feminina, como se podia enxergar nos longas anteriores. São mulheres exaustas, mulheres que não veem mais motivos para se unir, são solitárias, órfãs, infelizes no amor e reféns de uma solidão recorrente. Se tornam mães adotivas como uma premissa de uma “falsa felicidade”, Elena com o seu trabalho na casa de assistência às crianças e Clara com o jovem Victor. Almodóvar cria uma espécie de mãe “idealizada”, se esse conceito de ser mãe não fosse tão enfastiado de preceitos morais e religiosos, pois até os prazeres carnavais são ensinados por ela. Clara, em uma suposta relação incestuosa, desempenha totalmente a iniciação à vida, formando os homens com identidades atravessadas pela imposição de virilidade diante da ameaçadora impotência.

Tendo como eixo a abordagem crítica dos estudos contemporâneos sobre linguagem audiovisual — especialmente as análises comparatistas voltadas à investigação de obras que dialogam com fontes literárias —, este artigo parte do pressuposto de que o debate acerca das interações entre literatura e audiovisual pode ser expandido para diversas vertentes dentro das pesquisas literárias e cinematográficas. A vertente mais tradicional, já superada por relevantes estudos comparatistas, concentrava-se de forma excessiva na transposição direta da literatura para o cinema, focalizando na leitura oferecida pelo cineasta, mas

exigindo, ao mesmo tempo, uma fidelidade estrita ao texto original. Ismail Xavier critica tais excessos, destacando os deslocamentos culturais inevitáveis que surgem no diálogo entre diferentes manifestações artísticas, sejam elas adaptações ou não. Diante da crescente interação entre mídias na contemporaneidade, torna-se inviável desconsiderar uma obra audiovisual como uma interpretação autônoma da literatura, com possibilidades de inversão de efeitos, ressignificação de valores e reconfiguração da experiência dos personagens. (Xavier, 2003, p. 61).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas considerações, este artigo parte do pressuposto de que *Carne Trêmula*, aqui também abordado como fruto de uma transcrição, estabelece um diálogo tanto com o romance que o inspira quanto com seu próprio contexto histórico e estético. Nessa espécie de atualização voltada às demandas formais e culturais do audiovisual, a obra incorpora múltiplas referências artísticas para construir uma leitura que revisita tradições ao mesmo tempo em que intervém nos processos culturais contemporâneos.

Para compreender tais movimentos, recorre-se à análise imanente, capaz de elucidar os recursos com os quais o cineasta busca alcançar uma tonalidade, atmosfera e ritmo condizentes com sua proposta interpretativa e estilística. Além dessas equivalências formais, interessa-nos as singularidades da autoria — no escopo do que se convencionou chamar de ‘cinema de autor’ —, assim como as referências culturais mobilizadas pelo diretor. Esses elementos nos conduzem à investigação do estilo sob a perspectiva teórica adotada neste artigo, com especial atenção à dimensão menos consensual do debate: as transformações de enredo, estrutura narrativa e ponto de vista.

Como observa Ismail Xavier, tais modificações “se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (2003, p. 64).

Neste longa, Almodóvar evoca de maneira explícita a Espanha de Franco, apresentando um perfil socialmente marginalizado, mesclando o cômico e o trágico, e abordando a maternidade com uma ousadia notável. Além disso, ele insinua o nascimento de uma nova democracia para a sociedade, comparando-o à importância do nascimento de Jesus Cristo para o Cristianismo. Trata-se de um trabalho que remonta aos primeiros momentos da carreira artística de Almodóvar, no qual se pode perceber uma fragmentação narrativa, o uso habilidoso de recursos metalinguísticos e uma representação da multiplicidade que define o seu cinema, de forma ampla e admirável.

Diante disso, ampliar o estudo de *Carne Trêmula* pode demonstrar que o elemento fílmico não é, necessariamente, subordinado nem parasitário ao texto original (Stam, 2008, p. 22). Pelo contrário, ele pode se manifestar de diferentes formas, explorando novos recursos visuais e experimentando diversas estéticas. Assim, a obra de Almodóvar se configura como um paralelismo dinâmico e reconhece a ética libertária como sua principal aliada.

## REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema. Uma Introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp, 2014.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. 2. ed. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CAMPOS, Haroldo. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.
- EGYPTO, Antonio Carlos. **Sexualidade e Transgressão no Cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo: Amarante Editorial, 2014.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MELLO, Marcus. Gaspacho para todos: notas sobre o cinema espanhol contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 107-120.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- RENDELL, Ruth. **Carne trêmula**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo, SENAC, 2003, p. 61- 89.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# O DESLOCAMENTO COMUNAL DO FILME A VIZINHANÇA DO TIGRE (2014)

Daniel da Silva Araújo

## INTRODUÇÃO

*A Vizinhaça do Tigre* (2014) é um filme cujo interesse temático e formal parte, também, de um desejo em investigar a natureza dos espaços onde seus personagens transitam e aonde os mesmos vão, conscientemente ou não. Pensando em adição à ideia de uma construção fílmica que se elabora para além de uma lógica do cinema industrial e seus sistemas pré-determinados, Uchôa apresenta uma obra que se abre aos atores que dela farão parte.

Nisso, acompanhamos a dinâmica de Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo. Todos vivem na periferia de Contagem, mais especificamente no Bairro Nacional. Na localidade, eles dividem os dias entre o trabalho e o lazer, a contravenção e a esperança de se obter dias melhores. Uma parte do grupo perambula pelos espaços comuns e os limites não habitados do lugar; outro se concentra nas dinâmicas dos seus dias fazendo aquilo o que lhes agrada e aquilo o que lhes é de dever.

A transição entre o descompromisso da adolescência, e portanto da saída de uma certa infância, e a entrada na vida adulta ou a manutenção dos compromissos que esse estado da vida supõe, são as engrenagens que movem o filme adiante. Indo direto ao ponto que impulsiona esta pesquisa, é possível perceber que são múltiplos os tipos de deslocamentos presentes no filme. Práticas caminhantes que se estabelecem em distintos espaços, sejam no interior de uma casa, em um terreno desabitado ou na via pública em suas configurações diurnas ou noturnas.

Falamos de uma espécie de deslocamento comunal que se estabelece nos limites desse bairro e se concretiza a partir da experiência de se estar estabelecendo uma vida em comunidade. Uma via de reflexão contígua a isso é articulada por César Guimarães (2015) a partir daquilo que ele trabalha como sendo uma “comunidade de cinema”. Nela, o pesquisador desenvolve um pensamento sobre como a cinematografia contemporânea tem imaginado formas outras de criação da vida em comum.

Essas são operações articuladas a partir de como a montagem sequencia os eventos manifestados em cada conjunto de cenas. Ao longo de toda a obra, percebemos um certo agenciamento que tomaremos a liberdade de organizá-lo a partir de um grupo de operações que nomearemos como “entradas e saídas de campo”, “estruturas de elipse”, e uso de “planos abertos e médios”. O objetivo é destacar como o deslocamento se manifesta, aqui, a partir das possibilidades de organização entre uma abordagem vinculada ao estilo cinematográfico e aquilo o que seria da ordem conceitual e do debate em relação às questões da ordem subjetiva pontuada no filme.

Nosso objetivo é, a partir da análise fílmica realizada em determinadas sequências do longa-metragem, refletir sobre o fenômeno do deslocamento no filme *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso

Uchôa, buscando entender quais operações a obra agencia considerando os deslocamentos realizados pelos personagens nos limites do Bairro Nacional em Contagem, Minas Gerais.

## O DESLOCAMENTO COMUNAL NOS LIMITES DO BAIRRO NACIONAL

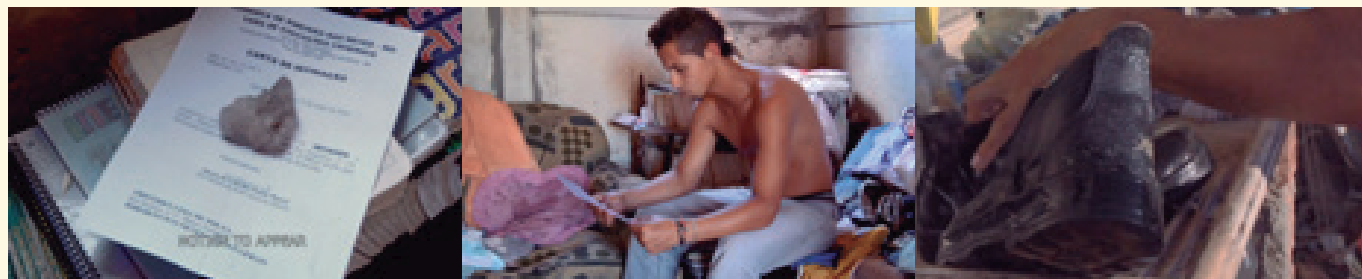
Deixando de lado a relação meramente técnica de encadeamento de cenas organizadas de modo mecanizado, o filme vai organizar os eventos nele presentes de uma maneira relacional a partir do que vemos em cena, seja alguém que entre no quadro (vindo de algum lugar), ou de algum objeto cênico (ainda que captado estaticamente), mas que referencie este estado de andança em alguma medida.

Em um primeiro momento, percebemos que muitas sequências ou cenas são iniciadas a partir de uma estrutura de entradas e saídas de campo, ou seja, elas surgem de situações em que o(s) personagem(ns) entram no plano do filme vindos de algum lugar que muitas vezes não conseguimos tomar por uma referência delimitada. Especialmente falando, eles podem estar vindo de algum lugar muito distante ou apenas entrando em cena a partir da movimentação feita entre um cômodo e outro de uma casa.

Isso acontece quando em um plano geral, vemos Junim trabalhando em uma construção e um outro personagem aparece no quadro para entregar a ele uma carta de intimação da Justiça. Não há cortes para uma aproximação desse momento, apenas a ação em curso. Apenas vemos o personagem de Aristides de Sousa agradecendo ao amigo pela entrega do documento. A sequência seguinte opera enquanto um desdobramento direto desse segmento anterior. No quarto com Junim, o vemos sentado com a carta em mãos. Ele lê a mensagem com atenção mas coloca uma pedra em cima da folha, agora, localizada sob um móvel à direita da cama onde o rapaz até então estava sentado. Um plano mais aproximado nos revela o conteúdo interno do documento.

Quando a cena acaba, vemos Juninho lavando alguns calçados em uma pia em uma outra parte da sua residência. Em termos de estrutura, não é como se o tivéssemos acompanhado do quarto onde ele estava lendo a intimação até a realização da tarefa doméstica. Entre as duas sequências, uma elipse se estabelece para realizar esse salto na temporalidade do filme, mas sem que isso cause algum prejuízo ao desenvolvimento da narrativa, obviamente.

**Figura 1, 2, 3** - Frames do filme *A Vizinhaça do Tigre* (2014).



Fonte: Affonso Uchôa, 2014.

A estrutura de elipse aparece, aqui, como esse segundo recurso perceptível ao longo de todo o filme. Ela dá conta desse deslocamento que não vemos captado na cena, mas que se intui por dedução nesse trajeto realizado pelo personagem entre um cômodo e outro, entre um instante e outro. É o movimento que

está posto sem que ele vejamos, apenas intuímos a partir dessa imagem em falta ou que não está explicitada na linha do tempo fílmica. Mas ainda assim pode ser tomado como presente por ser, ela mesma, condutora do estado que move o personagem “entre-espacos”. A sequência seguinte é um bom exemplo de como essa estrutura em planos abertos e médios pode se estabelecer na obra. Numa trinca de três cenas, vemos um plano de um varal com algumas roupas estendidas. Um vergalhão serve de suporte para a corda que mantém os pertences a secar. No plano seguinte, um par de botas, as mesmas lavadas por Juninho anteriormente, agora, encontram-se penduradas de cabeça-para-baixo também sob uma estrutura de arame improvisada.

Ao fundo da imagem, vemos o céu de Belo Horizonte com suas nuvens acima e uma grande serra mais atrás. Em um terceiro momento, uma pequena mesa em formato circular encontra-se no canto esquerdo da tela. O espaço é um pequeno quintal com piso terroso e cercado por diferentes tipos de plantas com tonalidades verdes e vermelhas. Ao fundo, vê-se estruturas de outras casas, estas, à frente de uma densa vegetação localizada logo atrás das residências. Para além do aspecto da frontalidade dos objetos captados nesses quadros, reside aqui uma ideação do deslocamento que os donos das roupas já fizeram ou venham a fazer quando do uso incorporados nas vestimentas (roupas e botas). Ou do gesto das pessoas que se dirigem ou já se dirigiram até aquele local de convivência, ao redor daquela mesa e daquele jardim. Portanto, a movimentação está pautada nesses registros, mas ela se faz presença a partir daquilo o que não conseguimos ver impresso na imagem e sim, por meio do quadro montado e daqueles planos abertos estabelecidos.

Ela é apenas uma “situação-imagética”, um estado do que já foi manifestado ou ainda se fará valer, acontecer enquanto ação. Interessante como o dispositivo da câmera e dos elementos filmados reverberam essa equação da fixidez. Porque tanto a máquina que capta o que está diante dela se encontra estática quanto os objetos em captação também reverberam o mesmo estado, com uma única exceção: o elemento sonoro. É o vento que sopra a roupa a secar ao ar livre, ou um pássaro que canta em extracampo, assim como um possível agrupamento de crianças que parecem brincar no entorno daquele lugar. Deles, ouvimos apenas as vozes também fora do quadro. Esse é apenas um dos exemplos que nos ajuda a entender como o filme opera, portanto, a partir de uma cartela de espacialidades e elementos da gramática fílmica em diferentes contextos e que nos permitem perceber como essas táticas caminhantes são executadas em múltiplas frentes. Uma delas marcada por esse esquema sequencial entre aquilo o que vemos estabelecido no nível do visível dessas imagens, desses planos; e uma outra marcada por elementos ou recursos que operam na escala do “invisível” ou naquilo o que não está demarcado em um regime de visualidade mais explícito, como por exemplo, discutimos anteriormente em relação aos usos que o filme faz do recurso da elipse.

**Figura 4, 5, 6** - Frames do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014).



Fonte: Affonso Uchôa, 2014.

Colocando em perspectiva, cada uma dessas três operações, entre o que estamos sugerindo enquanto entradas e saídas de campo, planos abertos e médios e elipses, manifestam-se em momentos distintos de *A Vizinhança do Tigre* (2014). Pelo menos em 10 sequências, notamos a presença do recurso de entradas e saídas de campo. Outras quatro contêm cenas onde a elipse se faz presente. Além de outros dois momentos relacionados a uma estruturação organizada a partir de “planos abertos e/ou médios”, um deles já descrito e que seria o conjunto sequencial dos planos das 3 ambiências do bairro (as roupas no varal, as botas estendidas em um vergalhão na casa da Junim e a mesa que compõe o quadro desabitado também em um possível quintal de uma das casas daquela localidade, possivelmente, ainda nos limites da residência de Juninho.

Em um segundo segmento apresentado por meio de um conjunto de 7 planos, temos uma espécie de “galeria” semi estática de jovens residentes do Bairro Nacional. Assim como as imagens daqueles espaços desabitados, agora, os jovens são registrados pela câmera sem que, para isso, eles precisem verbalizar nada durante o registro. Além de uma outra sequência que encerra o filme e dá conta de um passeio que um grupo de jovens realiza pelas ruas do bairro. Retornaremos a esse ponto, especificamente, mais a frente.

A questão é que, ainda que eles nada digam, as suas presenças e o gestual ali posto em cena, falam também de uma espécie de recorte da juventude daquela parte de Minas Gerais. Cada uma das tomadas não são feitas em plano aberto estritamente falando, mas também organizadas em uma alternância entre planos americanos e meios primeiros planos ao referenciar essa característica do registro clássico documental ou daquilo o que poderíamos tomar como sendo retratos animados das pessoas daquela vizinhança. Isto posto, reforçamos que a apresentação desses três diferentes tipos esquemáticos percebidos ao longo do filme não configuram modelos diacrônicos na forma como percebemos suas manifestações na obra. Haja vista que parte desses elementos, em determinadas sequências ou momentos do filme, ocorrem de modo intercambiável ou complementares. Ou seja, em uma mesma sequência, por exemplo, notamos a proposição de cenas que coadunam situações de entradas de plano e elipses de modo alternado.

O que gostaríamos de destacar, sendo esse nosso maior interesse, são as possibilidades de organização entre uma abordagem vinculada ao estilo cinematográfico (e seus elementos estéticos, como a composição dos planos, por exemplo), e aquilo o que é da ordem conceitual e do campo do debate em relação às questões da ordem subjetiva pontuada no filme.

No entanto, quando pensamos nos personagens do filme, foco central da narrativa, entendemos que eles conduzem essas movimentações na companhia de uma câmera que, apesar de sempre presente, muito próxima o tempo todo, entende a importância do estabelecimento de uma certa distância. Um posicionamento que coloca em primeiro plano o respeito aos limites daquilo o que se mostra e do modo como essas deambulações - pontos maior de interesse nesse diálogo com a obra - se manifestam e são conduzidas na experiência do filme.

Em relação a isso, podemos dizer que, ainda que não necessariamente dentro de uma perspectiva estrita daquilo o que Luiz Carlos Oliveira Jr (2020) aponta no tocante de uma estética absorativa no cinema contemporâneo mundial, *A Vizinhança do Tigre* (2014) resguarda esse traço de uma prática fílmica onde o tempo é trabalhado a partir de um efeito puramente cinematográfico. Sobre esse cinema de absorção,

o pesquisador destaca:

(...) ele não é mais uma consequência do movimento ou uma estrutura funcional necessária ao andamento narrativo, mas uma experiência imediata da duração, inseparável da própria razão de ser dos filmes, que passam a dispor do tempo como uma espécie de pasto a ser ruminado”. (Oliveira Junior, 2020, p. 7)

A estrutura do filme não necessariamente pressupõe um radicalismo mais acentuado no sentido trazido por outras obras da cinematografia brasileira das últimas décadas de 2000 e 2010. Filmes esses que, como o próprio Oliveira Jr. (2020) resalta no texto, apresentam características tanto imersivas, em trabalhos que focam numa vertente de investigação da afetividade ou questões existenciais de figuras periféricas; quanto de absorção, em um cinema onde o tempo se transforma em fruição a sua experiência estética e tensiona uma dialética direta com o espectador, geralmente, aqui, colocado em uma condição de suspensão absorativa; e de mediação, numa relação de filmes onde o personagem executa um papel de mediador entre o espectador, a princípio uma figura de classe média e morador de grandes metrópoles nacionais, e o universo da ficção atrelada ao “Outro” (Oliveira Jr. 2020), notadamente o campo da realidade social apartada do referencial desse espectador, mas que, este, manteria um acesso orientado por um elemento mediador.

## **TRAVESSA, TRAVESSIA, ATRAVESSAMENTOS**

A penúltima sequência de *A Vizinha do Tigre* (2014) começa com um grande plano geral de uma das ruas do bairro Nacional em Contagem. É noite. Numa via pouco iluminada, um total de no máximo quatro luzes amareladas de postes velhos fornecem a luz necessária para a ambiência da cena. Ao fundo, um outro conjunto de torres de energia formam o que poderia ser interpretado como um complexo interestelar no centro de uma periferia brasileira.

O silêncio da composição é cortado apenas pelo som estridente de um trem que corta a noite adentro em algum ponto daquela paisagem. Em extracampo, apenas temos uma ideia de onde a máquina possa estar. A cena seguinte nos mostra uma velha lata de lixo com algum objeto em chamas, o som dos materiais em incineração aos poucos vai se rearranjando com os sons dos passos lentos e ordenados de alguém que ainda não fora identificado no plano. Vemos uma via em encruzilhada deserta.

Uma rua em mão dupla, carros estacionados na lateral do espaço de transição. Ao longe, estouros do que poderia ser tiros, fogos de artifício ou algo do tipo. As ambiências se sucedem e são ultrapassadas, os passos não. Seguimos ouvindo a caminhada, apenas ouvindo. Nada vemos a respeito. Apenas um conjunto de casas e suas paredes rachadas e escuras pelo lodo de um tempo incontável. Ao fundo, cachorros latem emitindo um som agudo como a sensação do frio daquela hora da madrugada mineira.

A caminhada invisível segue seu curso. Ainda não presenciamos o caminhante, apenas sentimos ou intuimos seu curso. Para onde ele vai, não sabemos quem seria, temos apenas uma ideia. Ao que tudo indica, se trata de Juninho. Cujas decisões de ir embora muito se dá pela impossibilidade de seguir vivendo naqueles termos, aprisionado pela falta de liberdade de poder ir ou vir aonde quer que ele quisesse. Sair seria a única opção para o jovem naquele contexto. Ou ele colocava sua vida em perspectiva pelos passos

rumo a um novo/outro lugar ou poderia perecer pela via da violência sem sequer ter tentado algo no contexto daquela ficção.

Uma escadaria com um poste no topo da estrutura parece ser o último ponto dos passos deambulantes. Uma motocicleta, também em extracampo, se aproxima. Vemos Eldo em primeiro plano segurando uma gaita. Ele observa a movimentação da rua. Segura o pequeno instrumento com as duas mãos antes de nos introduzir à derradeira caminhada dessa narrativa. Assim que os primeiros sopros da música liricamente melancólica começam a ser entoados pelo personagem, o sol nasce novamente. Junto dele, um grupo de jovens dá continuidade à andança iniciada na noite anterior. Esse pode ser o fim de uma parte da jornada de Juninho para o começo de uma nova.

E ainda que ao longo de todo esse segmento não cheguemos a ver a figura do personagem materializada em imagem, a ideia da movimentação se manifesta e faz-se presente muito a partir do componente acusmático (RODRÍGUEZ, 2006) e sua característica de repartimentação do modo como sentimos e entendemos a banda sonora presente no quadro fílmico por aquilo o que não conseguimos visualizar por meio do componente imagético, pictórico. Toda essa trajetória final do personagem soa como essa despedida desmaterializada, a qual ouvimos mas não visualizamos, percebemos mas não vemos nos limites da tela.

De modo análogo, mas não necessariamente semelhante, a caminhada de um grupo de jovens skatistas do Bairro Nacional, na sequência final do filme, configura essa construção de um estar em movimento elaborado pela obra e que nos convoca a uma posição também interpretativa, ainda que não relacional. Uma vez que olhamos para as imagens em deslocamento, mas o sentido que elas operacionalizam não estão restritas a uma correlação restritiva ao lugar aonde esses personagens devem chegar por meio do trajeto.

E sim, da conexão que o conjunto desses 11 planos remontam quando pensamos questões centrais na obra como a liberdade individual ou coletiva e o direito de estar presente no espaço geográfico urbano brasileiro na contemporaneidade. Algo não permitido a Juninho e que deságua na sua decisão assumida ao fim do filme. São caminhadas e trajetos do exercício da cidadania em maior medida, da possibilidade de construção de um futuro outro que não aquele marcado pelo traço da violência ou da fatalidade de uma vivência interrompida, ceifada pela máquina estatal a partir das complexas relações estabelecidas pela sociedade com o equipamento policial nacional e pela via da criminalidade instituída nas mais diversas localidades do país.

**Figura 7, 8, 9** - Frames do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014).



Fonte: Affonso Uchôa, 2014.

Estar em movimento, aqui, não significa entoar a ordem da discursividade retórica que coloca as massas de uma nação como a brasileira em uma posição de mera celebração, para retomarmos o pensamento

de Denilson Lopes (2012) sobre os paradigmas da transnacionalidade no cinema mundial contemporâneo. A decisão de Affonso Uchôa ao propor essas situações-cinema e, colocar essas pessoas em curso pela cidade, resulta na elaboração desse estar reflexivo que é executado pelas personagens, mas que também resvala na nossa percepção espectral e no modo como interpretamos esses eventos no filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse artigo, ressaltamos a execução deste estado caminhante em travessia de cada um dos jovens que dividem esse protagonismo compartilhado no longa-metragem. A ideia do atravessamento ou do fluxo de uma caminhada em construção parece ser o gesto predominante na narrativa proposta por Uchôa. Nos perímetros de um bairro localizado na periferia de Contagem, essas andanças são mais do que a manifestação cinética, propriamente dita, executada.

Falam a respeito da proposição de perspectivas outras para vidas em vias de elaboração. São os índices práticos desse modo de estar juntos que a cinematografia brasileira contemporânea, tomando aqui a referência à investigação de Érico Oliveira de Araújo Lima (2019), um pensamento que se reforça e se sedimenta-se à medida que nos aproximamos mais desses trabalhos.

Elas dão sentido ao trajeto a partir desses coeficientes ou dinâmicas performáticas executadas na obra, seja a partir das movimentações feitas no espaço da casa, nas vias públicas, no discurso reafirmado por meio de uma situação dialógica, no exercício da ludicidade de uma construção de cena preestabelecida ou “improvisada”, bem como em relação à manifestação do extracampo naquilo o que se ouve no quadro mas não se vê imageticamente no plano do filme.

## REFERÊNCIAS

**A VIZINHANÇA do Tigre.** Direção: Affonso Uchôa. Produção: Camila Bahia. Minas Gerais: Vasto Mundo, 2014. 1 vídeo (91 min), color., digital.

OLIVEIRA Junior., Luiz Carlos. **A estética da absorção no cinema contemporâneo.** C Legenda, v. 1 n. 38-39, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/45677/29207> Acesso: 15 jun. 2025.

GUIMARÃES, C. G. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco-Pós, 18 (1), p. 45–56. 2015

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. **Casa e vizinhança: modos de engajamento – cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras.** 2019. 238 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RODRÍGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual.** São Paulo: Senac, 2006.

# O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE LOUCURA, AS INSTITUIÇÕES PSIQUIÁTRICAS BRASILEIRAS E SUAS PRÁTICAS NO SÉCULO XX

Patricia Santos Santinelli

## INTRODUÇÃO

No final dos anos 1990, um filme de ficção fez uma clara denúncia sobre o tratamento dispensados aos internos de instituições psiquiátricas no Brasil. Baseado na obra autobiográfica de um sobrevivente dos manicômios, o filme *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001) foi o responsável por levar ao grande público um grito de desespero das vítimas dos hospitais, clínicas e manicômios, onde a crueldade travestida de tratamento imperava. A obra audiovisual também deu destaque à luta antimanicomial que ocorria no momento de sua recepção (2001), bem como ajudou na aprovação da Lei Antimanicomial que tramitava no Congresso Nacional desde 1989.

Mais tarde, em 2013, a “descoberta” de um verdadeiro campo de concentração localizado na cidade mineira de Barbacena suscitou um debate sobre os hábitos praticados nos hospitais psiquiátricos e manicômios brasileiros no século XX. Imagens denunciadas inicialmente em um livro-reportagem, de autoria da jornalista Daniela Arbex, posteriormente transformado em documentário de mesmo nome, horrorizaram os brasileiros que, até então, ignoravam ou fechavam os olhos para a violação de direitos e crueldades ocorridas nesses locais, principalmente no Hospital Colônia de Barbacena. O livro, acertadamente intitulado de *Holocausto Brasileiro*, traz relatos de sobreviventes – e imagens de quem não sobreviveu – de um local onde as pessoas eram enviadas para morrer. Os poucos rastros deixados permaneceram na memória de quem sobreviveu àquele horror.

Esse artigo pretende traçar um panorama das obras fílmicas brasileiras que abordaram a loucura e que antecederam o filme-marco da luta antimanicomial, além de trazer um histórico sobre a loucura e sobre a política de saúde mental. Para isso, serão utilizados os conceitos de memória, esquecimento e testemunho, tratados por diversos autores ao longo deste trabalho.

No entanto, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, a memória opera na “na esteira da imaginação” (Ricoeur, 2007, p. 25). Nesse sentido, ela está sujeita à traição e ao esquecimento, uma vez que é preciso preencher lacunas utilizando processos criativos que não podemos administrar, controlar nem confiar (Araújo, 2016). Ainda assim, é pelo caminho da memória e do testemunho que vamos traçar uma historiografia desses acontecimentos.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: HISTÓRIA DA LOUCURA

O ser humano com comportamento desarranjado nem sempre foi tido como anormal. Na pré-

história, por não haver padrões sociais impostos, inexistiam diferenciações. Na Antiguidade, pessoas que apresentavam comportamento desalinhado eram consideradas divinas, pois a insanidade, ou a conduta fora dos padrões considerados normais, era entendida como algo sobrenatural. Com o surgimento da medicina, Hipócrates concluiu que a loucura estava ligada à doença orgânica e, já na Idade Média, ao contrário da Antiguidade, a Igreja Católica disseminou a ideia de que a pessoa louca tinha relação com o diabo, com a feitiçaria e com os maus espíritos.

Na Idade Moderna, marcada por ideários reformistas e higienistas, os loucos passaram a ser considerados pessoas que não pensam, logo, distante da verdade, já que desprovidos da razão. Por conta disso, eles eram colocados em embarcações – “Nau dos Loucos” e atirados ao mar para morrer. Essa prática durou até o início do século XVII, quando a dor passou a ser usada como tratamento para a loucura, a fim de que o sofrimento físico impedisse comportamentos raivosos. Foi quando surgiu a prática de trancafiar pessoas que apresentassem transtornos mentais em hospitais. Para Foucault, durante a Idade Moderna, no regime absolutista, a ciência e a filantropia, buscaram rodear a loucura, ocorrendo a passagem da visão da loucura na era medieval para a visão atual de confinamento. No século XVIII ocorreu a experiência-limite entre a razão e a “des-razão”, quando a ciência transformou a loucura em patologia e o homem louco passou a ser visto abstratamente (Foucault, 2019).

Na França de 1658, durante o reinado de Luís XII foi construído um hospital que se destinava a acolher os loucos e as demais pessoas malquistas pela sociedade - mendigos, órfãos, prostitutas e idosos -, atuando como a terceira esfera de punição, depois da polícia e da justiça. O Hospital Geral servia para ocultar a miséria do regime capitalista de produção recém adotado, já que a característica que definia os internos era a inaptidão para o trabalho. Foucault chamou esse movimento de exclusão de “Grande Internação” (Foucault, 2019). A loucura passou a ser considerada uma doença mental relacionada a fatores externos e genéticos e o Hospital Geral passou a ser considerado um espaço de prática médica somente em 1789, com as ideias iluministas da Revolução Francesa. Nesse período, ocorreram diversas mudanças nos hospitais de toda a Europa bem como na Medicina, surgindo a Psiquiatria como uma de suas especialidades.

Assim, insere-se Philippe Pinel (França, 1745-1826), médico responsável por coordenar várias mudanças em um hospital francês, sendo o desacorrentamento dos loucos a mais significativa (“Gesto de Pinel”). O médico Pinel considerava a loucura como uma alienação mental e, então, desenvolveu um método que envolvia várias medidas, dentre elas o isolamento. O paciente deveria ser isolado do mundo externo para que fosse observado e definido o melhor tratamento. Além de isolar e analisar os pacientes, Pinel os catalogava de acordo com os sintomas e doenças que apresentavam. Dessa forma, o médico passou a defender a ideia de que deveriam existir lugares próprios, diferente dos hospitais, para tratar esses pacientes. Ele entendia que o isolamento em locais específicos, os manicômios, já serviria como tratamento, por acreditar que longe dos fatores externos, o doente mental adquiriria hábitos saudáveis, garantindo a sua segurança e a de toda sua família. O tratamento asilar defendido pelo médico, no entanto, passou a sofrer críticas dentro da Medicina e, após a Segunda Guerra Mundial, no século XX, vieram à tona, nos Estados Unidos e na Europa, muitas denúncias de maus tratos cometidos nos manicômios, ensejando processos de reforma ao modelo asilar. A psiquiatria abandonou, então, a função de controle social, segregação e coação.

A internação psiquiátrica continuou a existir, porém, os pacientes foram transferidos dos manicômios para lugares específicos – hospitais psiquiátricos, asilos, casa de repouso.

Na Itália, contudo, essa reforma foi mais intensa. Reformistas italianos eram contra a institucionalização dos loucos, tanto em hospitais gerais quanto em locais específicos. Entendiam que a internação era fruto da exclusão social e produto da opressão da sociedade capitalista e, com isso, a loucura passou a ser analisada sob os vieses técnico e político. Defendiam a desconstrução do manicômio e seu aparato, negando-o como espaço terapêutico. O médico psiquiatra Franco Basaglia, um dos maiores defensores da desinstitucionalização, afirmou que “quando dizemos não ao manicômio, estamos dizendo não à miséria do mundo e estamos nos unindo a todas as pessoas no mundo que lutam por uma emancipação” (Basaglia, 2001, pag. 29). Basaglia afirmava que o isolamento do doente mental e a internação em manicômios poderiam agravar a doença. Ele não concordava com o tratamento que reduzia o paciente a um objeto de observação, desconsiderando sua condição de cidadão e ser humano, tal como Pinel. Propôs mudar toda a estrutura psiquiátrica, substituindo o tratamento manicomial por atendimentos terapêuticos em centros comunitários, de convivência e por tratamento ambulatorial.

O médico italiano transformou o hospital de Gorizia em uma comunidade terapêutica, eliminando os maus-tratos contra os pacientes. Propôs uma psiquiatria democrática contra a psiquiatria da sociedade – essa experiência foi relatada por ele no livro “A instituição negada”. Hoje, a Itália não conta com nenhum manicômio, tendo meios alternativos para o tratamento dos doentes mentais. Depois da reformulação no tratamento psiquiátrico, Basaglia dirigiu o Hospital Psiquiátrico de Trieste, que passou a ser referência mundial para a reformulação da assistência em saúde mental, credenciado pela Organização Mundial de Saúde (OMS).

## **A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL E A LEI 10.216/01**

Foi a reforma ocorrida na Itália que inspirou a luta antimanicomial brasileira. No fim da década de 70, no Brasil, muitos movimentos ligados à saúde denunciaram violações de direitos ocorridas em instituições psiquiátricas. Com isso, surgiram movimentos que colocaram em pauta a necessidade de uma reforma psiquiátrica no país. O Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) e o Movimento Sanitário foram dois dos maiores responsáveis por essa iniciativa.

Nas décadas seguintes, com a promulgação da Constituição de 1988, os movimentos nacionais e seus apoiadores defendiam o lema “por uma sociedade sem manicômios”. Assim, em 18 de maio de 1987, na cidade de Bauru/SP, durante um Congresso de Trabalhadores de Saúde Mental, surgiu o Movimento Nacional de Luta Antimanicomial, que tem como uma de suas pautas discutir sobre a política de saúde mental e a defesa dos direitos humanos das pessoas que sofrem de transtorno psíquico, além de reeducar a todos para que compreendam a doença mental como um jeito alternativo de se ver o mundo, respeitando os pacientes e conscientizando a sociedade. A luta pelo fim dos manicômios no Brasil teve início em 1989, com o projeto de lei do Deputado Paulo Delgado, e encontrou a sua efetiva concretização no ano 2000. Assim, nos anos 1990 ocorreu uma série de intensos debates e estudos sobre a loucura e a saúde mental, dando início ao projeto de reforma psiquiátrica no país, que almejava impedir que o Estado construísse ou

contratasse hospitais psiquiátricos, substituindo as internações por tratamentos menos invasivos nos quais a família exerceria papel fundamental na recuperação do paciente. A reforma visava dar voz ao paciente, no que diz respeito aos seus interesses e ao seu tratamento, sendo indispensável seu consentimento ou o consentimento de sua família para todo e qualquer procedimento. Dessa forma, o doente deixaria de ser tratado como objeto e passaria a ser considerado sujeito de direitos. Nos anos 90, o Ministério da Saúde substituiu o tratamento de pacientes com doenças psiquiátricas em hospitais por atendimentos comunitários.

A Lei 10.216/01, também conhecida como “Lei Paulo Delgado” faz parte da Reforma iniciada na década de 70, e, embora tenha sido apresentada ao Congresso no ano de 1989, foi promulgada apenas em 06 de abril de 2001. Visando garantir os direitos dos pacientes portadores de transtornos mentais a receberem tratamentos menos invasivos, e priorizando a reinserção na família, no trabalho e na comunidade, o diploma legal prevê o direito de os pacientes terem informações a respeito de sua condição e dos tratamentos possíveis, criminalizando qualquer abuso ou exploração e prevendo garantias ao dispor que a pessoa com transtorno mental deve ser “tratada com humanidade e respeito e no interesse exclusivo de beneficiar sua saúde, visando alcançar sua recuperação pela inserção na família, no trabalho e na comunidade (art. 2º, § II)”. A lei impede as internações compulsórias, que só são possíveis mediante laudo médico, em casos de extrema urgência, quando o paciente é considerado uma ameaça para si e para a sociedade. A reforma psiquiátrica buscou orientar o poder executivo a investir em processos de desinstitucionalização de pessoas internadas por longos períodos, procurando incidir sobre discursos e práticas psiquiátricas ultrapassadas que sustentam o estigma da loucura pelo diagnóstico da “doença mental” e da dependência do uso de drogas ilícitas, com o intuito de defender a internação hospitalar, o absenteísmo e a segregação social como princípios basilares de tratamento.

A mudança de padrão da Política Nacional de Saúde Mental fez com que a Organização Mundial da Saúde (OMS) reconhecesse, em 2003, a importância dessa política pública brasileira. Esse novo contexto também fez com que a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), órgão da Organização dos Estados Americanos, condenasse o Estado brasileiro, no ano de 2006, pelo “caso Damião Ximenes Lopes”, nome do jovem espancado e morto em um hospital psiquiátrico no município de Sobral.

Nos últimos anos, os movimentos antimanicomiais contribuíram para o fortalecimento e a ampliação de leis, políticas e serviços públicos comunitários de atenção psicossocial no Brasil. Em 2020, dezenove mil leitos em hospitais psiquiátricos pelo país foram fechados. Ocorre que, apesar das gradativas mudanças em virtude da reforma psiquiátrica, a falta de transparência e monitoramento da política pública de saúde mental ainda é um obstáculo para o seu bom desenvolvimento. Na gestão dos Presidentes Michel Temer e Jair Bolsonaro, os recursos que eram voltados para a ampliação dos serviços de base comunitária inseridos no SUS foram paralisados e, em contrapartida, representantes de entidades privadas, como associações psiquiátricas e empresários ligados a instituições asilares, passaram a marcar cada vez mais presença na agenda pública. Em 2019, as comunidades terapêuticas, que baseiam seus serviços na laborterapia (trabalho não remunerado), oração e abstinência, passaram a ser regulamentadas pela Lei nº 13.840 e amparadas pela Política Nacional sobre Drogas, que estimula a estruturação física e funcional dessas comunidades que receberam o repasse de R\$ 300 milhões, em 2020, sem qualquer fiscalização, publicidade de informações,

diretrizes práticas e critérios técnicos para o funcionamento legal no país. Apesar da “Lei da Reforma Psiquiátrica”, que proíbe a “internação de pacientes com transtornos mentais em instituições com características asilares”, comunidades terapêuticas e hospitais psiquiátricos brasileiros seguem recebendo grandes investimentos públicos e funcionando como locais de privação da liberdade e graves violações de direitos humanos.

### **A loucura no cinema brasileiro**

A loucura e as instituições psiquiátricas sempre estiveram presentes no cinema brasileiro. O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Camurati, 1995) conta a história da princesa que subiu ao trono após a declaração de insanidade de sua sogra, a rainha Dona Maria I, que não apresentava comportamento socialmente aceito. Outro filme do cinema de retomada que mencionou a loucura foi o *Louco por Cinema* (Oliveira, 1995), no qual o personagem Lula é encontrado ao lado do corpo já sem vida de Eugênio, um diretor de cinema. Apresentando sinais de insanidade, Lula é preso em um manicômio judiciário e, vinte anos depois, faz as pessoas da instituição de reféns e diz que só vai liberá-las quando tiver o direito de terminar o filme que Eugênio havia começado. Nesse filme, o louco é visto com alguém divertido. *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil* (Thiago, 1998), traz a história do major Policarpo, que foi considerado louco por ser um visionário e querer mudar o Brasil.

Nesses longas de ficção, a loucura é tratada de forma amena e cômica, e as instituições psiquiátricas neles retratadas não representam a realidade. Policarpo, por exemplo, fica internado em uma clínica limpa, onde faz todas as suas refeições e não sofre violações de direitos, muito diferente da história de Lima Barreto, autor do livro que dá nome ao filme, que ficou internado no Hospício Nacional dos Alienados, na cidade do Rio de Janeiro, local sujo e degradado, que o fez chegar ao limite do sofrimento humano. A abordagem da loucura nesses filmes, no entanto, revela o olhar burlesco, que vigia na sociedade até o Renascentismo.

No filme *Coração Iluminado* (Babenco, 1996) e no documentário *Estamira* (Prado, 2005) as mulheres são as personagens centrais da loucura. Em *Estamira*, a loucura é deixada de lado para mostrar a lucidez nas falas da protagonista, que apesar de todo o sofrimento, consegue se expressar com coerência. No filme *Coração Iluminado* (Babenco, 1996), Ana, por ser uma mulher livre e sexualmente bem resolvida, é taxada como louca. O filme *Heleno* (Fonseca, 2012), baseado no livro *Nunca Houve um Homem como Heleno*, de Marcos Eduardo Neves, conta a vida de Heleno de Freitas, um famoso jogador de futebol que foi internado em uma clínica psiquiátrica particular na cidade de Barbacena devido a uma grave doença degenerativa para a qual passou a vida recusando tratamento. Por se tratar de uma clínica particular, no entanto, o alto poder aquisitivo de Heleno teve o condão de evitar um tratamento desumano e de amenizar o seu sofrimento.

Nise da Silveira foi uma das pioneiras na luta por um tratamento mais digno aos doentes mentais, inserindo ateliês de pinturas e modelagens nas terapias ocupacionais. Em 1952, a médica fundou o “Museu de Imagens do Inconsciente”, no Rio de Janeiro, para preservar e estudar os trabalhos produzidos pelos pacientes. Dentre os principais artistas expostos na instituição estão Adelina Gomes (1916), Fernando Diniz (1918-1999) e Carlos Pertuis (1916-1977), que, em 1988, tiveram suas vidas contadas no documentário

*Imagens do Inconsciente* (Hirszman, 1988), cujas gravações ocorreram no Centro Psiquiátrico Pedro II, onde Nise exercia a medicina. Anos depois, foi lançando o longa *Nise: o coração da loucura* (Berliner, 2015), contando a história da médica, que criticava e tentava combater o modelo psiquiátrico de sua época, sendo contra o tratamento com eletrochoque e incentivando a arte, para que os pacientes fossem individualizados e entendidos.

Daniela Arbex, em seu livro-reportagem *Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*, denunciou o extermínio ocorrido no Hospital Colônia de Barbacena (pejorativamente chamado de “Cidade dos Loucos”), em Minas Gerais. Depois de se tornar peça de teatro, documentário (Arbex, Mendz, 2016) e episódio no podcast “Café com crime”, a história inspirou a série *Colônia* (Ristum, 2021), para o canal de streaming GloboPlay e para o Canal Brasil.

### **O LIVRO CANTO DOS MALDITOS E O FILME BICHO DE SETE CABEÇAS**

O livro autobiográfico *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno, denunciou os abusos sofridos pelo autor em suas internações psiquiátricas, e foi publicado pela Rocco, em 2001. No entanto, um ano após o lançamento, foi censurado, proibido de ser comercializado, por conta de uma ação judicial promovida pela família do psiquiatra Alô Ticolaut Guimaraes, cujo nome foi mencionado na obra. A biografia saiu de circulação sob o argumento de ferir a honra do profissional, voltando às prateleiras somente dois anos e meio depois de ter sido recolhida de todas as livrarias do país.

O filme *Bicho de Sete Cabeças*, baseado no livro de Carrano Bueno, exhibe elementos qualificadores da loucura como doença na sociedade contemporânea. O longa conta a história do adolescente Neto, interpretado pelo ator Rodrigo Santoro, que faz uso recreativo de maconha, até seu pai encontrar um cigarro da erva no bolso de sua jaqueta. Então, com o intuito de tratar o suposto vício do filho, Wilson (Othon Bastos) o interna, compulsoriamente, em um manicômio, local em que Neto sofre diversas violações de direitos humanos. A obra mostra as atrocidades praticadas nas instituições onde o jovem protagonista foi internado, denunciando o tratamento com eletrochoque e as medicações exageradas, que nem sempre tinham finalidade terapêutica, servindo apenas como contenção e intimidação. O filme denuncia, ainda, a prisão em cela solitária, escura e sem higiene, e os fármacos ministrados sem diagnóstico.

Em decorrência da experiência traumática que sofreu com a internação, Neto demonstra ser outra pessoa quando deixa o sanatório. Indiferente ao mundo ao seu redor, o adolescente não consegue retomar a vida e, em diversas passagens, sofre ao lembrar das torturas a que foi submetido. E mais uma vez Neto é internado, quando, então, provoca o incêndio em sua cela. Há que se esclarecer que a primeira internação de Neto foi determinada por sua família, que é representada no longa como uma instituição disciplinar da sociedade patriarcal. Já a segunda internação, ocorreu por determinação do Estado. No entanto, ambas foram involuntárias, forçadas, já que ocorreram contra a vontade do indivíduo. O filme mostra como uma pessoa sem qualquer transtorno psicológico acaba enlouquecendo dentro de uma instituição psiquiátrica, que exerce poder ilimitado sobre os corpos dos pacientes. Embora ficcional, o longa *Bicho de Sete Cabeças* não ficou distante da realidade e demonstrou com maestria as práticas das instituições psiquiátricas e o pensamento da sociedade do final dos anos 1990, que continuava sendo o mesmo da década de 1970,

período em que Austregésilo passou pela experiência narrada em seu livro. No final do longa, Neto aparece lendo a carta enviada por seu pai, mas é impossível saber se ele perdoa seu genitor. Segundo Ricoeur, o perdão seria o desligamento do sujeito com sua ação (Ricoeur, 2007), sendo assim, seria possível que Neto esquecesse todo o sofrimento pelo qual passou para, então, perdoar seu pai? A esse respeito, Ricoeur leciona que “(...) O perdão, se tem algum sentido e se existe, constitui o horizonte comum da memória, da história, do esquecimento” (Ricoeur, 2007).

O filme *Bicho de Sete Cabeças* foi o primeiro longa-metragem da diretora Lais Bodanzky. Na live realizada no dia 08 de março de 2021, ano em que a obra completa 20 anos, a diretora relatou que leu o livro de Austregésilo e ficou tocada com a história. A indignação de Carrano sobre o sofrimento injusto a que foi submetido fez disso a causa de sua vida, para que outras pessoas não passassem pelo mesmo sofrimento que ele passou. Segundo Bodanzky, o filme é o grito de socorro de Carrano amplificado. No mesmo evento, o ator Rodrigo Santoro esclareceu que Neto não é o Austregésilo Carrano, mas sim um personagem que passou pela mesma experiência de Carrano. O filme é baseado no livro, mas não é uma biografia. Dessa forma, percebe-se que, ao produzir o longa, a diretora Lais Bodanzky eternizou a trágica história de Austregésilo. Nesse sentido, importante colacionar os ensinamentos de Ricoeur: “O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação de uma história criminosa feita pelas vítimas; a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às vítimas” (Ricoeur, 2007).

## **ESQUECIMENTO NA OBRA DE RICOEUR E O DIREITO AO ESQUECIMENTO**

Ao tratar do esquecimento, Ricoeur explica os três planos da memória: memória impedida, memória manipulada e memória obrigada, sendo o esquecimento um dano à confiança da memória. Segundo o filósofo francês, “muitos esquecimentos se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória” (Ricoeur, 2007). Dessa forma, a memória impedida é uma memória esquecida, porém, o trauma permanece no inconsciente mesmo quando indisponível e pode voltar a qualquer momento, a depender das circunstâncias. No que tange à memória manipulada, Ricoeur menciona a ideologia de um povo e a seleção narrativa “(...) assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo” (Ricoeur, 2007). É através da seletividade da narrativa que ocorre, também, por meio da ideologia, a criação da memória de um povo. O autor aponta uma cumplicidade entre o indivíduo e as potências superiores em virtude do “não-querer-saber”, da passividade e da maneira como o povo evita se informar do que realmente aconteceu, tendo em vista ser mais fácil aceitar a história posta. A memória obrigada, por fim, diz respeito ao esquecimento comandado, ao esquecimento manipulado por determinadas classes que têm interesse em camuflar certos fatos (Ricoeur, 2007).

O direito ao esquecimento ou direito de ser deixado em paz, por sua vez, consiste no direito de o indivíduo não permitir que um fato de sua vida seja publicamente exposto, causando-lhe sofrimento. Sua fundamentação jurídica é o art. 5º, inciso X, da Constituição Federal, ou seja, consequência do direito à vida privada, à intimidade e à honra, além, por óbvio, do direito à dignidade da pessoa humana (art. 1º, inciso III, da CF). O conflito aparente que gira em torno desse direito, no entanto, são o direito à informação e o direito à liberdade de expressão. Embora não esteja previsto expressamente em nenhum dispositivo legal, o

direito ao esquecimento consta no enunciado nº 531 da VI Jornada de Direito Civil do CJF/STJ.

No cinema, o caso da Xuxa é emblemático. Em 1982, a apresentadora atuou no filme *Amor Estranho Amor* (Khouri, 1982) e, posteriormente, se arrependeu, acionando a justiça para que a circulação da obra audiovisual fosse proibida. O filme ficou anos proibido de ser exibido. No ano de 2018, no entanto, a apresentadora desistiu de barrar a circulação do filme. O caso de Aída Curi, também exemplifica o direito ao esquecimento. Vejamos. Em 1958, na cidade do Rio de Janeiro, Aída foi estuprada e morta. Sua história foi exibida pelo programa “Linha Direta”, da Rede Globo. Diante da veiculação em rede nacional, familiares da vítima acionaram a justiça por danos morais, materiais e à imagem. No entanto, o STF decidiu que o direito ao esquecimento não alcançava os fatos, uma vez que a veiculação do programa se deu muitos anos depois do crime, de modo que o tempo, além de retirar o caso da memória do público, abrandou o sofrimento dos familiares.

O livro *Canto dos Malditos*, constitui, também, exemplo das lições de Ricoeur, uma vez que, como mencionado, foi proibido de ser comercializado devido a ação judicial movida pela família do médico psiquiatra. No entanto, por outro lado, importa mencionar que o livro no qual o filme objeto deste artigo foi inspirado, por ser autobiográfico, conta apenas um lado da história. Um lado que supomos ser verdadeiro devido ao período histórico em que os fatos ocorreram e devido às denúncias posteriores, com o lançamento da obra audiovisual. Contudo, esquecimento é o apagamento, a destruição de um acontecimento, no entanto, a noção de apagamento não esgota o problema do esquecimento, pois “O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas” (Ricoeur, 2007). Dessa forma, ainda que o direito ao esquecimento garanta a proibição da circulação de determinado produto midiático, a fim de garantir direitos de pessoas que se sentem prejudicadas com as revelações nele contidas, nossa memória é capaz de lembrar dos acontecimentos, não havendo proibição legal capaz de apagá-los, embora seja humanamente impossível nos lembrarmos de tudo.

Muitos países democráticos fazem uso do direito ao esquecimento para manter a paz social e garantir direitos individuais das pessoas que se sentem prejudicadas com a divulgação de fatos passados, mas essa imposição do esquecimento não seria prejudicial à verdade, à justiça? Caso o livro de Carrano fosse proibido de circular desde a sua publicação até os dias atuais, Lais Bodanzky não o teria lido e, por consequência, não teria se comovido com sua história, de modo que as atrocidades ocorridas nas instituições psiquiátricas, provavelmente, continuariam veladas, e a reforma psiquiátrica seria uma utopia, uma vez que o projeto de lei que previa a mudança na política de saúde mental tramitava no Congresso há anos e, somente depois da exibição do filme a todos os membros do Ministério da Saúde, a pedido do então ministro José Serra, é que a Lei Paulo Delgado foi aprovada. Dessa forma, o livro de Carrano, que narrou sua triste experiência em diversas instituições psiquiátricas do país não foi em vão. Mesmo sabendo que Austregésilo morreu indignado e que foi uma pessoa muito engajada na luta antimanicomial, pertinente mencionar os dizeres de Ricoeur sobre o nosso dever de não esquecer o passado. Segundo o filósofo, o ser humano não deve apenas lembrar do que passou, mas sim fazer alguma coisa com essa lembrança: “(...) cada um de nós tem o dever de não esquecer, mas de dizer o passado, de um modo pacífico, sem cólera, por muito doloroso que seja”.

Para Maria Dourado, “o filósofo francês nos apresenta a memória como sendo pragmática, nesse sentido ela deverá ser exercida. Assim, o ser humano não deveria apenas lembrar o que passou, mas fazer alguma coisa em relação a essa lembrança” (Dourado, 2017). Para Ricoeur, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (Ricoeur, 2007).

Laís Bodanzky, ao produzir o filme, também colabora com o “fazer alguma coisa” sobre esses acontecimentos, mas o fez de forma pacífica, por mais dolorosa que tenha sido a experiência de Carrano. Assim, consagrar o direito ao esquecimento de fatos traumáticos em uma sociedade é um modo vil de garantir o esquecimento coletivo e individual de atrocidades. A crueldade cometida nos hospitais psiquiátricos, que fez milhares de vítimas, não pode ser esquecida. Tal como o regime ditatorial que matou, sequestrou e torturou pessoas, o sistema psiquiátrico da época também foi assassino. Dessa forma, verifica-se que todos os crimes em massa que a história tentou velar devem ser trazidos à tona, para que jamais sejam esquecidos ou ignorados.

## **METODOLOGIA**

A pesquisa desenvolveu-se sob uma abordagem qualitativa e interpretativa, com base na análise fílmica e documental. O objetivo foi compreender o papel do cinema brasileiro na construção da memória social sobre a loucura e as instituições psiquiátricas no século XX.

Adotou-se como referencial teórico os estudos de Paul Ricoeur (2007), especialmente os conceitos de memória, história e esquecimento, articulados às contribuições de Foucault (2019) e Basaglia (2001) sobre a exclusão e a reforma psiquiátrica. As reflexões de Araújo (2016), Beiersdorf (2013) e Dourado (2017) fundamentaram a análise do testemunho e das dimensões éticas da lembrança e do esquecimento.

O *corpus* empírico foi composto por obras cinematográficas brasileiras que abordam a loucura, com destaque para *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001), selecionado por sua relevância histórica na luta antimanicomial e na aprovação da Lei 10.216/01. Produções como *Estamira* (Prado, 2005), *Imagens do Inconsciente* (Hirszman, 1988) e *Holocausto Brasileiro* (Arbex e Mendz, 2016) foram analisadas de forma complementar.

O procedimento consistiu na interpretação crítica do conteúdo audiovisual, relacionando representações da loucura, práticas de exclusão e processos de memória coletiva. A análise foi contextualizada a partir de um levantamento bibliográfico e histórico, integrando as dimensões filosófica, social e cinematográfica.

Essa metodologia, de caráter interdisciplinar, buscou demonstrar que o cinema atua como instrumento de memória e denúncia, contribuindo para a reflexão sobre a reforma psiquiátrica e os direitos humanos no Brasil (Ricoeur, 2007; Foucault, 2019; Basaglia, 2001; Araújo, 2016; Beiersdorf, 2013; Dourado, 2017).

## **RESULTADOS E DISCUSSÕES**

A análise das obras cinematográficas selecionadas evidenciou que o cinema brasileiro desempenha papel fundamental na construção e preservação da memória social sobre a loucura e as práticas psiquiátricas, funcionando como mediador entre experiência individual e memória coletiva. O principal resultado da pesquisa demonstra que *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001) representa um marco simbólico e político

na luta antimanicomial, ao transformar em linguagem audiovisual o testemunho de Austregésilo Carrano Bueno, narrado em *Canto dos Malditos* (Bueno, 2001).

À luz de Paul Ricoeur (2007), compreende-se que o filme materializa o que o autor denomina “dever de memória”, transformando o trauma individual em denúncia pública. A obra contribui para a elaboração de uma memória histórica sobre os manicômios brasileiros, ao mesmo tempo em que desafia o esquecimento e o silenciamento institucional descritos por Foucault (2019). A representação das violências e do confinamento compulsório dialoga com o conceito de “Grande Internação”, no qual a sociedade oculta seus indesejáveis sob o pretexto da razão e da ordem.

A articulação entre cinema e reforma psiquiátrica confirma o alcance social da arte como instrumento político. Assim como defendido por Basaglia (2001), a desinstitucionalização proposta pelo movimento antimanicomial ganha força simbólica ao ser encenada e difundida por meio da imagem fílmica. A recepção de *Bicho de Sete Cabeças* coincidiu com a aprovação da Lei 10.216/01, reforçando a relevância da produção audiovisual como catalisadora de mudanças sociais.

Outros filmes analisados — como *Estamira* (Prado, 2005), *Imagens do Inconsciente* (Hirszman, 1988) e *Holocausto Brasileiro* (Arbex e Mendz, 2016) — reafirmam a função ética do cinema na preservação da memória das vítimas, dando voz a sujeitos historicamente silenciados. Essas obras configuram, segundo Dourado (2017) e Beiersdorf (2013), formas de resistência à passividade coletiva e à cumplicidade social diante da barbárie.

Entre as limitações identificadas, destaca-se a escassez de produções que abordem a temática sob perspectivas contemporâneas, bem como a ausência de representações mais plurais sobre a saúde mental após a reforma psiquiátrica. Ainda assim, os resultados obtidos indicam que o cinema brasileiro — ao revisitar a história da loucura — não apenas documenta o passado, mas atua como agente de memória, denúncia e reflexão crítica, reafirmando, conforme Ricoeur (2007), o compromisso ético de “lembrar para transformar”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que houve filmes que trataram sobre a loucura no passado, como os mencionados, interessa observar que um filme de ficção foi o responsável por levar a um público maior (cinema de grande bilheteria) os horrores ocorridos nas instituições psiquiátricas, acendendo a discussão sobre a política de saúde mental vigente até então. Como se observou, os demais filmes, com exceção de *Holocausto Brasileiro* (Arbex, Mendz, 2016), tratavam a loucura como um elemento a mais na história, muitas vezes de forma cômica (*Louco por Cinema*, Oliveira, 1995) ou de encantamento (*Estamira*, Prado, 2005), já que, apesar da loucura, a protagonista demonstra lucidez em suas falas.

É bom lembrar que a discussão sobre a política de saúde mental não era divulgada, mas o filme *Bicho de Sete Cabeças* colocou sob os holofotes e mostrou para a sociedade os horrores ocorridos em instituições psiquiátricas, como o sofrimento das vítimas, a violação de direitos humanos e a prática médica criminoso, fazendo com que a luta antimanicomial fosse conhecida em todo o país. Mas, antes disso, a obra de Austregésilo já havia denunciado o abismo escondido dos olhos do cidadão. Há que

se destacar o incrível trabalho do autor, que, ao contrário da maioria dos internos sobreviventes, conseguiu narrar suas memórias e transformá-las em luta. Conforme Danielle Beiersdorf, “muitos são os sobreviventes que preferem silenciar os fatos vividos para não recordar períodos de extrema barbaridade” (Beiersdorf, 2013).

Para Maria Dourado, há uma passividade, até uma cumplicidade, entre o indivíduo e as instâncias detentoras do poder. O povo “evita se informar do que realmente aconteceu. Afinal, é mais cômodo ouvir a história narrada do que analisá-la, criticá-la e inteirar-se da memória verdadeira, memória esta que, provavelmente, já foi esquecida” (Dourado, 2017). Já que, “ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007). Embora, a princípio, pareça contraditório, deve-se pensar que sem essa memória e a narrativa dessa memória, não haveria o conhecimento de fatos importantes do passado.

## REFERÊNCIAS

AMARANTE, Paulo. **Asilos, alienados, alienistas: uma pequena história da psiquiatria no Brasil**. In: *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica I*. Rio de Janeiro, FIOCRUZ, 1994.

AMARANTE, Paulo. **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

**AMOR** estranho amor. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Moracy do Val Produções Cinematográficas; W. H. K. Produções Cinematográficas, 1982. Filme (100 min.), cor.

ARAÚJO, Fabrício Paiva. **Entre o lembrar e o esquecer: a construção da memória e a validade do testemunho**. *Literatura e autoritarismo*, nº 16. UFSM: Santa Maria, 2016. Disponível em: doi.org/10.5902/1679849X21504. Acesso em 24 nov 2025.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. – 1 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BASAGLIA, Franco. **A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico**. Trad. por Heloisa Jahn. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

BEIERSDORF, Danielle da Silva Maçaneiro. **Relatos de sobreviventes: a busca pela memória através do Museu do Holocausto**. In: *Encontro Regional Sul de História Oral*, 5., 2013, Foz do Iguaçu. *Anais eletrônicos...* Foz do Iguaçu: ABHO, 2013. Disponível em: sul2013.historiaoral.org.br/resources/anais/5/137657474575\_ARQUIVO\_artigoUnila.pdf. Acesso em 6 dez 2021.

**BICHO** de sete cabeças. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 2000. DVD (74 min.), cor.

BODANZKY, Laís; SANTORO, Rodrigo. **Live “20 anos de Bicho de Sete Cabeças”**. YouTube, 08 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 24 nov. 2025.

BRASIL. **Lei n. 10.216, de 6 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Disponível em: [planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/leis\\_2001/110216.htm](http://planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110216.htm). Acesso em 24 de nov 2025.

BUENO, Austregésilo Carrano. **Canto dos malditos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

- CARLOTA** Joaquina, Princesa do Brasil. Direção de Carla Camurati. Rio de Janeiro: Quanta Central de Produção, 1995. DVD (100min.), cor.
- COLÔNIA**. [Série]. Direção de André Ristum. São Paulo: Canal Brasil, 2021. Streaming (10 ep.), p&b.
- CORAÇÃO** iluminado. Direção de Hector Babenco. São Paulo; Buenos Aires; Paris: HB Filmes Ltda.; Oscar Kramer S.A.; AR; Flach Film, 1998. DVD (90min.), cor.
- DOURADO, Maria Francynalda Oliveira. **Memória e Esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia**. Cadernos do PET Filosofia, Vol. 8, n. 16, UFPI: Teresina, 2017. Disponível em: [doi.org/10.26694/cadpetfil.v8i16.7630](https://doi.org/10.26694/cadpetfil.v8i16.7630). Acesso em 6 dez 2021.
- ESTAMIRA**. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais Ltda, 2005. DVD (108min.), cor.
- FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. Trad. por José Teixeira Coelho Netto et al. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- GOMES, Anna Luiza Castro. **A reforma psiquiátrica no contexto do movimento de luta antimanicomial em João Pessoa-PB**. 2013. 263 f. Doutorado (Tese em ciências da saúde) – Escola nacional de saúde pública Sérgio Arouca, Rio de Janeiro, 2013.
- HELENO**. Dirigido por José Henrique Fonseca. Rio de Janeiro: Goritzia Filmes, 2012. DVD (116min.), p&b.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosario – O senhor do labirinto**. São Paulo: Rocco, 1996.
- HOLOCAUSTO** Brasileiro. Dirigido por Daniela Arbex e Armando Mendz. Minas Gerais: HBO Latin America, 2016. DVD (90min.), cor.
- IMAGENS** do inconsciente. Dirigido por Leo Hirszman. Rio de Janeiro: Leo Hirszman Produções, 1988. DVD (205min.), cor.
- LINHA DIRETA. Caso Aída Curi**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2004. Programa de TV. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 24 nov. 2025.
- LOUCO** por cinema. Dirigido por André Luiz Oliveira. Rio de Janeiro: Asa Cinema e Vídeo, 1994. DVD (100min.), cor.
- PEREIRA, Rosemary. **Política de saúde mental no Brasil, o processo de formulação da reforma psiquiátrica**. 2004. Tese (Doutorado em Ciência na área de saúde pública). Escola Nacional de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 2004.
- POLICARPO** Quaresma, Herói do Brasil. Dirigido por Paulo Thiago. Rio de Janeiro: Vitória Produções Cinematográficas, 1998. DVD (123min.), cor.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

# “EU DEVO ESCUTAR A LÍNGUA DO DIABO EM SUA BOCA?” O ARQUÉ-TIPO DA MULHER-BRUXA E O EMBATE COM A DIVINA PROVIDÊNCIA NO FILME *THE WITCH* (2015)

Maria Eduarda Santos da Silva

## INTRODUÇÃO

Entre fotografias acinzentadas, diferentes do esperado para o gênero terror, o filme, intitulado no original *The VVitch: A New-England Folktale* (2015), grafado “Witch” com duas letras “VV” faz referência ao contexto de embasamento da trama, década de 1630, pois a letra “W” ainda não era de uso comum na época. A opção da escolha é justificada ao subir dos créditos, o diretor e roteirista Robert Eggers expõe para o público que o enredo e a produção do filme foram resultados de pesquisas históricas realizadas em contos, registros e processos de pessoas acusadas supostamente de bruxaria.

Não obstante, faz-se necessário pontuar as datas de lançamento do filme nos Estados Unidos (2015) e no Brasil (2016), marcados por momentos significativos vivenciados por ambos os países. A ascensão de ondas negacionistas e movimentos de extrema-direita são alguns dentre outros eventos que marcaram tais datas.

Todavia, em contrapartida, para os autores Pereira, Da Nóbrega e De Oliveira Branco (2018, p. 1), “concebemos esta leitura a partir do contexto de produção e circulação da narrativa fílmica, marcada pelos movimentos feministas universalmente”. Materiais como o referido fazem parte de uma linha de análise fílmica de *The Witch* (2015), compreendendo-o enquanto construção da personagem Thomasin como libertação da subalternização e da subjugação imposta às mulheres durante a História.

A análise fílmica proposta para este material não focará na perspectiva supracitada, mas esta se fará presente em alguns momentos da interpretação por entender a contribuição imprescindível de tais movimentos para a História das Mulheres. Contudo, o objetivo principal do artigo é identificar a constituição do pesadelo puritano através do imaginário arquetípico da mulher-bruxa. Enquanto específicos, investigar a presença da Divina Providência nas falas, escolhas e comportamentos dos personagens e, por fim, correlacionar o medo construído pelo arquétipo bruxa e o temor puritano diante dos castigos de Deus.

Em sua dissertação de mestrado, Junqueira Jorge (2023) pontua que, para Robert Eggers, era seu intuito reviver o “pesadelo puritano”, dado que, “tendo crescido em New England, e estando familiarizado com a cultura do lugar (...) sempre teve medo de bruxas, mas não sabia explicar bem o que eram essas bruxas ou o que elas significavam” (p. 58). Haja vista, a produção tornou-se para o roteirista uma criação de cunho pessoal, formulada a partir da sua curiosidade e o medo inato do desconhecido; um Outro que já carrega em si uma constituição negativa.

Percebe-se, então, a partir das palavras de Langer:

não se pode simplesmente contrapor as imagens cinematográficas com a tradição escrita. É necessário perceber o filme enquanto testemunho/documento, integrando-o ao contexto social em que a obra surge: autor, produção, público, regime político, etc. Mas um filme não é feito apenas de imagens, mas também de textos escritos (legendas), sons (falas gravadas e trilha sonora), formando então um conjunto de representações visuais e textos (no sentido semiótico) (Langer, 2004, p. 3).

Em todo o caso, é preciso atenção ao analisar um filme com abordagem histórica em sua construção, visto que, mesmo com embasamento de fontes, estas não são verdades objetivas de um passado, é uma nova maneira de interpretação; construções de hipóteses, uma reconstrução em tela do que fora escolhido para ser exibido.

Conforme a distinção feita pela autora Penafria (2009, p. 2), a *análise* de um filme é diferente da *crítica*. Esta última, “(...) tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme (...). O discurso crítico encontra-se carregado de adjetivos que, no nosso entender, poderiam ser aplicados a filmes indiferenciados”. Enquanto que a análise fílmica parte de duas etapas, como pontuado por Penafria (2009, p. 1, destaque da autora), “(...) em primeiro lugar *decompor*, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, *interpretar*”.

Sendo assim, como foi construído o arquétipo da suposta bruxa através da película analisada? Tomando por base a questão norteadora, a metodologia proposta por Penafria (2009), foram selecionadas duas cenas do filme para inicialmente decompor e em seguida interpretar os elementos que constituem o imaginário arquetipal da mulher-bruxa. Para isso, a proposta do artigo quanto à natureza é básica, partindo de uma abordagem qualitativa e, ao que tange aos procedimentos técnicos, a pesquisa tomou forma através da bibliografia disponível nos repositórios acadêmicos que trabalham com a mesma temática ou com procedimentos metodológicos similares.

## O PESADELO PURITANO

Diante da natureza do presente artigo, a análise se pautará em aspectos chaves dos arquétipos constitutivos do imaginário da bruxa, das facetas resultantes deste universo e, não menos importante, do contexto que transversa o longa. Sendo assim, o filme *The Witch* (2015), com direção e roteiro de Robert Eggers, é ambientado na Nova Inglaterra do século XVII, fato este explicitado nos primeiros cortes da trama com o embate entre a Igreja detentora de poder e os puritanos, também cristãos, porém seguidores de outros dogmas e preceitos.

Optou-se por direcionar os papéis socialmente assumidos por cada sujeito devido ao epicentro da trama ser desenvolvido pela filha mais velha da família: Thomasin. Logo, os personagens se tornaram coadjuvantes perante o desenrolar do enredo e a trama circunda entre os antagonistas construídos Black Phillip e Thomasin.

Por essa razão, “o cinema pode agir, ainda, como uma espécie de aviso, como uma luz vermelha de atenção ao que deve ou não ser seguido para que a mulher seja considerada boa, imaculada e obediente” (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025, p. 360). Como uma manifestação cultural, as autoras argumentam

que esta expressão artística torna-se uma pedagogia para a sociedade; como espaço de trocas entre os indivíduos, o que é vivenciado fora das telas é refletido nas películas e, de forma contrária, ao mesmo modo.

Nas palavras de Bezerra (2022, p. 2), “isto decorre exclusivamente do fato de esta obra estar sendo analisada não apenas como uma produção de entretenimento, mas como um filme histórico, inserido em um contexto sócio histórico em que quanto mais se examina, mais encontra-se potencialidades na obra”. Em ponderação, o próprio autor reflete o cuidado de tomar tais representações como fim em si mesmas, pois o próprio historiador parte de um pretérito recortado para construir hipóteses sobre o contexto integral.

Com a expulsão da família da comunidade, portanto, a visão dramática do espectador é posicionada em consonância com a da unidade familiar. Observamos uma vila compartilhada com pessoas brancas e cristãs - como era até pouco antes a família da própria Thomasin - e alguns povos nativos somam na cena. O fechar dos portões para a família e para o público simboliza o não pertencimento, apenas quem aceita sem questionar as autoridades da Igreja é digna de partilhar o território, como é o caso do grupo indígena<sup>1</sup> que preenche em poucos segundos a tela, mas curiosamente por menos tempo ainda não ocupam em nenhum momento o local do julgamento de William, este é majoritariamente ocupado por brancos cristãos.

O foco deste material não são as discussões complexas resultantes das relações entre os nativos americanos e os colonos, mas fez-se necessário pontuar a presença dos primeiros na película por compreender que além dos momentos em que aparecem na trama explícita e implicitamente, eles inserem o espectador no recorte temporal escolhido pelo diretor Robert Eggers.

Assim sendo, pelo confronto e não aceitação por parte de William a família se isola em uma terra infrutífera, porém a fé esperançosa ainda os mantém perseverante de que é só uma Providência Divina para testá-los e torná-los ainda mais fortes diante das adversidades, tal como Jó. Como afirma o historiador Thomas (1991, p. 80):

(...) a doutrina da Divina Providência tinha em si uma qualidade de autocomprovação. Pois, uma vez aceita a teoria, não tinha como falhar. Se o homem mau enfrentava uma adversidade, claro que era um castigo de Deus; se um homem pio sofria aflições, é porque estava sendo testado e experimentado. O cristão piedoso para quem as coisas iam bem podia agradecer a Deus pela sua boa sorte, sem se incomodar minimamente com a mesma prosperidade de seu vizinho réprobo, pois ele sabia que não sofrer na terra às vezes podia ser um sinal temível de que se perdera o amor de Deus. Na verdade, uma certa dose de aflições era quase que essencial, como prova de que Deus continuava a se interessar pela pessoa. Dessa forma, os percalços da vida davam um reforço positivo à religião (Thomas, 1991, p. 80).

---

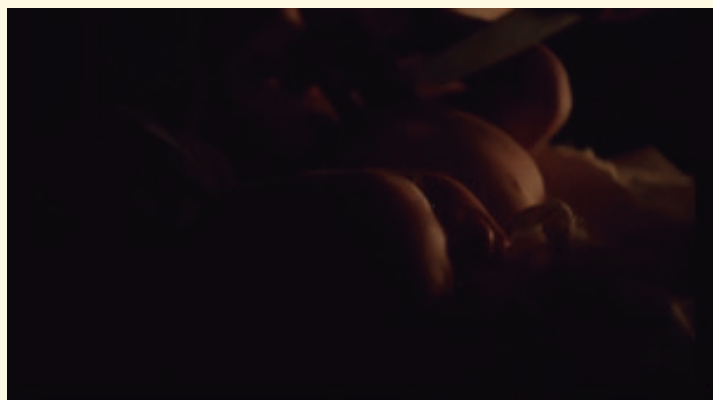
<sup>1</sup> Nas palavras de Sóstenes Maurício Noronha Bezerra (2022) “(...) dois personagens nativos americanos enquanto os portões da comunidade se fecham, detalhe que se encontra fartamente documentado na historiografia da colônia norte americana, que é a presença de nativos nas comunidades puritanas e seu relacionamento dúbios com os colonos, pois em outra parte do filme fica evidente que William trocou o cálice de prata de Katherine por armas com um indígena de nome Thom. Porém, em outro trecho do filme, quando Caleb, o filho varão mais velho de William e Katherine, cai enfermo, após se perder na floresta, a sua mãe pergunta se aquilo não é ‘magia indígena’ (Eggers, 2013, p. 65, tradução do autor) insinuando ainda que seria a mesma que teria ‘acometido o filho de John Kempe tempos atrás’. Isso explicita que ao mesmo tempo que os índios podiam servir de ajuda, como na troca feita por William e andando livremente na comunidade, eles também eram vistos como seres ‘endemoniados que não servem a ninguém senão o diabo’ (Karnal, 2007, p. 50)”. (p. 10-11).

Posto a ideia central da Divina Providência pelo historiador galês Thomas (1991), pensemos no imaginário arquetipal da bruxa, evidente no primeiro infortúnio relacionado ao tema ocorrido com a família. Thomasin, enquanto brincava com a criança mais nova, em um piscar de olhos, Samuel desapareceu. A partir deste ocorrido, a trama começa a se redirecionar para Katherine, a matriarca. Com a perda do seu bebê, o desespero padece sob o terreno já frustrado da família.

A tristeza e a ansiedade por não ter notícias da criança são sentidas por todos, fortemente expressadas pelas lágrimas, orações e culpas advindas da mãe para a filha mais velha, por ser a última a ter estado com o bebê. Entretanto, para a doutrina puritana, “(...) os eventos naturais, biológicos e físicos eram determinados por Deus e projetavam sua vontade” (Bezerra, 2022, p. 7). Contudo, é para o público que a construção do medo puritano fica evidenciada, pois vemos o destino fatídico que toma Sam.

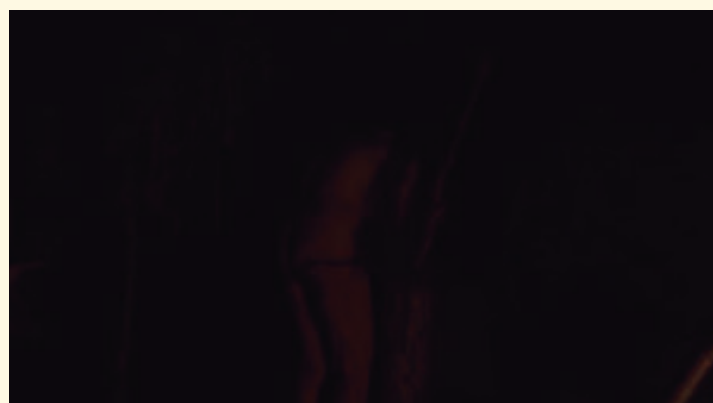
Uma mulher com características físicas fora do padrão de beleza creditado e imposto às mulheres (Robles, 2019) é vista com Samuel sendo utilizada em um tipo de ritual. A cena corta no ato trágico e segue com provavelmente a mesma mulher se banhando em sangue e restos mortais da criança, enquanto ria e fazia o mesmo procedimento não apenas em seu corpo, mas também em algo que se assemelhava a uma vassoura. Dado que, ao fechamento deste ato, a mulher parece alçar voo neste mesmo objeto (Imagens 1, 2 e 3).

**Imagem 1** – Uma mulher com uma faca direcionada ao bebê Samuel.



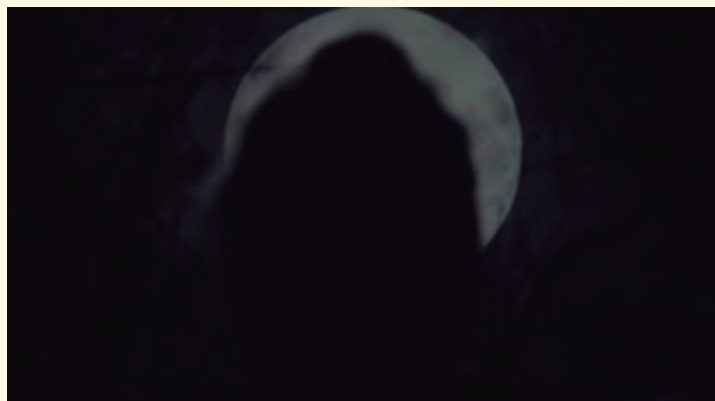
Fonte: The Witch, 2015.

**Imagem 2** – A mesma mulher disforme se banha em sangue.



Fonte: The Witch, 2015.

**Imagem 3** – A suposta bruxa alça voo.



Fonte: *The Witch*, 2015.

A partir desses acontecimentos, a teoria do Imaginário Social proposta pelo historiador e filósofo polonês Baczko (1985, p. 312) fomenta que “(...) os imaginários sociais e os símbolos em que eles assentam fazem parte de sistemas complexos e compostos, tais como, nomeadamente, os mitos, as religiões, as utopias e as ideologias” que tem como objetivo o controle da vida e o exercício da autoridade e do poder, elementos essenciais que regem até a atualidade as sociedades, refletimos então, como tais constituintes atuavam hegemonicamente no século XVII, contexto base da narrativa, para os diversos âmbitos da população.

Como resultado, reforça e recria estereótipos de que as mulheres, por conjectura, denunciadas pelo delito da bruxaria são más e feias, matam crianças, a utilizam para fins em benefícios próprios e voam em vassouras, “(...) o inimigo é imaginado sob a sua fama mais mítica: o perigo que ele representa é tanto maior quanto o seu nome designa apenas o desconhecido, o nunca visto” (Baczko, 1985, p. 319) tal como os clássicos de histórias infantis, dos quais ganharam as telas representando a mulher-bruxa como um inimigo a ser combatido, a exemplo: *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *João e Maria*, *A Pequena Sereia*, dentre outros:

são personagens de diferentes obras cinematográficas, produzidas em momentos distintos, mas que carregam em si alguns dos elementos responsáveis pela caracterização das mulheres-bruxas no cinema: a ideia de uma mulher mais velha cujas ações são movidas por um profundo sentimento ruim em relação à jovem e indefesa personagem principal; expressões faciais marcantes e, por vezes, caricatas; seus chapéus pontiagudos, suas vassouras, seu nariz adunco, suas vestes de cores escuras. Não por acaso, o figurino utiliza essa ferramenta da cor para auxiliar na construção dos significados da bruxa relacionada ao mal em detrimento da princesa que utiliza tons claros, reforçando sua comum associação ao bem (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025, p. 358).

Apesar de no filme *The Witch* (2015) não haver uma princesa como vítima e personagem principal, a própria construção de Thomasin faz ela ocupar o lugar da dubiedade, pois é eleita bruxa por seus pares devido aos horrores vivenciados pela família tornarem-se motivos de culpa para si, visto que, ela foi a última a presenciar os irmãos antes dos desaparecimentos.

Conforme refletido pelas autoras Rodrigues, Kornatzki e Caseira (2025) relegou-se às mulheres o lugar da subalternização na História. Analisando algumas personagens antagonistas em histórias infantis,

como supracitado, o espaço construído nas telas pela mulher-bruxa e por conseguinte no imaginário social é o da lascívia, da perversidade, do mal e atrelado a este último, às práticas de bruxaria.

Isto posto, o cinema é visto como pedagogia cultural (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025), o produto resultante da e para a sociedade é a fomentação de arquétipos. Em concordância com a explicação de Maculan e Becker (2025, p 11), os arquétipos “são representações da psique que incorporam as variadas expressões da personalidade e fases de desenvolvimento moral e psicológico humano”. A construção da malignidade associada a uma parcela das mulheres é resultado das contestações postas ao longo da história pelos grupos dominantes, a exemplo dos tribunais eclesiásticos e dos pensadores medievais<sup>2</sup>.

À vista disso, a trama segue, Mercy e Jonas presenciam que ao fazer algo outrora corriqueiro, há camadas de podridão nas mãos de sua irmã mais velha, como observado ao recolher o ovo da galinha, quebrá-lo, encontrar um feto morto e ao ordenhar a cabra sair sangue ao invés de leite. Mais a frente, no confronto com Katherine, esta grita que o mal está em Thomasin. Seria a personagem, então, vítima ou culpada? Protagonista ou antagonista dentro do enredo proposto por Robert Eggers?

### **A PREDESTINAÇÃO DO MAL: “SOMOS TODOS FILHOS DO PECADO”**

Por conseguinte, com a colheita apodrecida e os poucos animais que a família possuía para sustento próprio, Caleb questiona o patriarca se Sam estaria no inferno, William não responde a pergunta, aumentando ainda mais o temor sobre o filho mais velho de já estar também condenado por causa de seus pecados ao lançar olhares lascivos frequentes para sua irmã Thomasin.

Por este diálogo, conseguimos entender que uma das razões centrais que rodeiam o medo de Caleb e em dado momento também expressado pela mãe Katherine, é o fato de que com a expulsão da família da comunidade, o bebê Samuel ainda não havia sido batizado, pois para os puritanos “(...) o problema inerente a esta doutrina específica é a incerteza da salvação da alma o que levava os puritanos a uma incessante ansiedade espiritual” (Bezerra, 2022, p. 10); sendo o batismo um dos sete sacramentos essenciais para a purificação do pecado original pela perspectiva do catolicismo, por esta ótica a qual eles foram incutidos, Sam realmente estaria condenado.

A entrada do coelho na trama ao tentar servir de presa para William ao caçar com Caleb e de um bode (Imagem 4 e 5) torna as coisas ainda mais desconcertantes, dado que, ambos surgem em momentos de necessidade, sendo considerados bênçãos diante da situação vivenciada pela família. Porém, ao contrário do que se parece, ambos simbolizam uma benesse do Diabo. Para Junqueira Jorge (2023, p. 59), “Black Phillip é apenas uma das figuras que representam o mal na narrativa. Tanto em bulas papais como tratados satânicos, o bode aparece como personagem constantemente presente nos sabás” e por conseguinte, sinônimo do próprio Diabo.

---

<sup>2</sup> O terreno da Idade Média tornou-se o fertilizante para o crescimento e desenvolvimento no Período Moderno para a colheita em massa dos processos inquisitoriais aos faltantes com os dogmas cristãos. Para este resultado fecundo, autores como Santo Agostinho, Tomás de Aquino e os inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger foram alguns dos responsáveis por fomentar a demonização do feminino ao longo dos tempos.

**Imagem 4** – Os gêmeos se divertem com a chegada de Black Phillip.



Fonte: The Witch, 2015.

**Imagem 5** – Black Phillip é arrastado por William para junto dos outros animais.



Fonte: The Witch, 2015.

O olhar de ambos os animais são estritamente semelhantes, a pelagem escurecida, as prendas realizadas por eles e o incidente ocorrido no olho de William pela arma ao tentar capturar o coelho prenuncia o infortúnio da vida do personagem. É o mesmo bode que ele aprisiona como sinônimo de um presente divino que o mata de maneira brutal.

Enquanto pai e filho estão caçando na floresta, a filha mais velha está cumprido os deveres do pasto, durante o tempo em que os gêmeos se divertem com uma canção entoada por ambos em mesma sintonia, quando o bode de porte médio brinca com as crianças:

*Black Phillip, Black Phillip, uma coroa cresce na sua cabeça, Black Phillip, Black Phillip, a ama soberana casou-se. Salta a cerca, corre... Black Phillip, Black Phillip, o Rei de todos. Black Phillip, Black Phillip, o rei do céu e da terra. Black Phillip, Black Phillip, rei do mar e da areia. Somos os teus servos, somos os teus homens (A Bruxa, Prime Vídeo, 2016, 18min53s - 19min57s).*

Ao considerarmos o momento e a estrutura da canção, podemos perceber um sentido de saudação por parte do trecho cantado pelos gêmeos, direcionados ao bode. Esta parte do filme marca, pela música e pela representação do animal no imaginário, a entrada do Diabo nas dependências da família, atitude tomada

pelo pai ao capturá-lo para junto dos outros animais.

Entretanto, Black Phillip não é um bode comum, como bem exposto no trecho, termos como “coroa”, “Rei de todos”, “rei do céu e da terra” e “rei do mar e da areia” confirmam para o público quem ele realmente está representando. Conforme pontua Silva (2024, p. 99), “this transformation of Black Philip into the devil is more than a narrative gimmick; it’s a deep signifier tied to layers of historical, cultural, and religious meaning<sup>3</sup> (...)”.

Ainda com Silva (2024), o autor argumenta que o próprio livro sagrado do cristianismo não fornece aos leitores uma descrição física em detalhes sobre o Diabo, mas que no início da criação, este é representado por uma serpente<sup>4</sup> astuta que ludibria os humanos primordiais, “(...) associate him with the ancient serpent in the *Book of Revelation* (12: 9), referred to as ‘the devil<sup>5</sup> and Satan, who deceived the whole world<sup>6</sup>’” (Silva, 2024, p. 100).

Uma das reflexões feitas no capítulo outrora citado é acerca dos estudos pós-coloniais tentar romper com o estigma advindo da representação frequente de animais no cinema, especialmente nas películas de terror, espelharem um Outro que é maligno, mas que ao mesmo tempo por sua subversão consegue não ser objeto de dominação, como bem observado no filme então analisado, não apenas referir-se ao diferente como Black Phillip e os outros animais da trama, mas também da própria construção narrativa da bruxa personificada em Thomasin.

Diante do exposto, observa-se que é por intermédio do pai, por suas escolhas e atitudes tomadas que diversos acontecimentos se tornam os fatores desestruturantes da família. Logo no início do filme eles são expulsos da comunidade pelo confronto criado por William diante das autoridades, ele é o responsável por arrastar Black Phillip para junto dos outros animais, a consentir com a mentira de Caleb para poupar-lhe de falar a verdade para sua esposa que estava vivenciando ainda o luto pela perda do filho mais novo e por este mesmo infortúnio permitir que a mãe se vire contra a filha Thomasin, responsabilizando-a pelo sumiço agora da taça de prata, único objeto que poderia ser vendido ou trocado por algo útil para eles diante da situação em que se encontravam.

No entanto, o Pai da Mentira é único, tão logo as omissões tomaram consequências drásticas. A família não observa ou finge não se importar com as mudanças de Caleb para Thomasin, mas é ela que sofrerá as consequências destes comportamentos. A mãe a culpará, afirmando que tais olhares partiam dela,

---

<sup>3</sup> “Essa transformação de Black Phillip em diabo é mais do que um truque narrativo; é um significante profundo ligado a camadas de significado histórico, cultural e religioso”. Tradução da autora.

<sup>4</sup> Apocalipse 20: 1, 2: “Então, vi descer do céu um anjo; tinha na mão a chave do abismo e uma grande corrente. Ele segurou o dragão, a antiga serpente, que é o diabo, Satanás, e o prendeu por mil anos”. Observa-se que a Bíblia aborda diferentes adjetivos, seres e nomes para referir-se ao diabo. Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri, São Paulo: **Sociedade Bíblica do Brasil**, p.1644, 2008.

<sup>5</sup> Inclusive, em tradução livre, “devil” é diabo, como “demon” ou até mesmo “Lucifer”, mas pode também significar apenas “mal”.

<sup>6</sup> “Associa-o à antiga serpente do *Livro do Apocalipse* (12: 9), referida como ‘o diabo e Satanás, que enganou o mundo inteiro’”. Tradução da autora.

“meretriz” e por ela já está madura, o mais sensato, afirma Katherine para William, é vender Thomasin para alguma família abastada da cidade, para ela servir em afazeres em que já realizava entre eles.

## O ROMPIMENTO COM O DIVINO

Caleb, ao seguir o cachorro Fawler, deixa para trás Thomasin em cima do cavalo, o qual inquieto acaba a derrubando. Infelizmente, o menino encontra o cachorro da família destroçado e não consegue mais retornar para junto da irmã. Todavia, ele se depara com um casebre em que há uma chaminé acesa, de frente ao local em que podemos ver uma mulher branca, de longos cabelos pretos, busto avantajado e com capuz vermelho sair do local, se aproximar de Caleb, extasiado aparentemente de surpresa e medo, é atraído por ela, a qual captura o rapaz com um beijo, selando, provavelmente, o feitiço.

É neste momento que temos mais um contato com uma suposta bruxa, mas diferente da primeira, esta confirma o estereótipo contrário: uma mulher bela e atraente o suficiente para não conseguir escapar de suas garras (Robles, 2019). Contudo, não podemos confirmar se esta possível bruxa é a mesma mulher do início, que agora rejuvenescida por ter banhado-se no sangue de Sam, consegue atrair mais uma vítima ou se é a Bruxa da Floresta comentada por Mercy a Thomasin.

Diferente do fim fatídico de Samuel, em uma noite chuvosa, Caleb retorna para a família totalmente desorientado. As duas mulheres da casa, Katherine e Thomasin, assumem o papel de cuidar do restabelecimento de sua saúde. A sangria realizada por elas tinha como intuito drenar os males “(...) segundo a qual, os humanos em excesso precisavam ser evacuados para devolver equilíbrio ao corpo (...) um meio magnético de facilitar a descida dos maus humores pelos membros e sua saída pelas extremidades” (Thomas, 1991, p. 176).

Os gêmeos, porém, continuam com a proximidade com Black Phillip, comentando para Thomasin que ele os contou que a irmã mais velha fora a responsável por colocar o demônio em Caleb. Mais uma vez, agora não da boca de Mercy, mas de Jonas, aponta que Thomasin é uma bruxa e logo menos os pais irão descobrir. Durante o tempo em que Caleb se recupera, os demais tentam retomar as atividades cotidianas. Em um desses momentos, Marcy novamente entoava uma canção direcionada ao bode: “*Black Phillip é um rei amado e governa com paixão, Se por Black Phillip for chifrado você vai cair no chão, Black Phillip cor de carvão vai te derrubar no chão*”. A mãe e a irmã mais velha repreendem por mais de uma vez para que a garota pare com essas canções, porém Marcy só interrompe ao ouvir o grito de Caleb e todos correm ansiosos e esperançosos diante do quadro do primogênito.

Em delírios, Caleb repete ininterruptamente “pegue o machadinho e corte a cabeça dele”. Semelhante às canções até então sem sentido dos gêmeos, faz com que os telespectadores interpretem o longa de forma mais aprofundada, dado que, o único membro que aparece em repetidos momentos utilizando o machado para cortar lenhas, até mesmo como motivo de fuga psicológica diante das adversidades contínuas, é o mesmo que os trouxe até essa situação atual: o pai. As pesquisas do historiador Thomas revelam que:

segundo o devoto puritano John Downname, as aflições temporais eram, em geral, sinais do afeto de Deus. Foi justamente o fato de não passar por aflições ou problemas visíveis de consciência que, durante algum tempo, manteve o futuro arcebispo James Ussher, aos

quinze anos, certo de que Deus já não o amava. Assim, a fé na Providência era extremamente elástica. Num ano bom, Robert Loder agradecia ao Senhor por seu socorro divino; num ano ruim, ele refletia estoicamente que Deus distribuía suas mercês conforme lhe aprouvesse. Mas podia ser uma doutrina desagradável para o homem de pouca fé, e o clero dedicava uma boa parte de suas energias pastorais para explicar ao seu aprisco que mesmo o mais trágico infortúnio devia ser pacientemente aceito como vontade de Deus (...). Portanto, a reação correta por parte de um devoto atingido pelo infortúnio era fazer um exame interno, para descobrir a falha moral que provocara a cólera de Deus, ou eliminar a fatuidade que levava Deus a experimentá-lo” (Thomas, 1991, p. 80).

Em conformidade com Bezerra (2022), os dilemas vividos pela família recriada nos enquadramentos do roteirista Robert Eggers é culpa do orgulho de William, ao assumir sua função como “sacerdote do lar e responsável pela liturgia dos cultos domésticos, no momento em que se deixou ser tomado pelo orgulho espiritual, condenou toda a sua família” (Bezerra, 2022, p. 9). Ao considerar-se, em seus argumentos, superior aos irmãos da congregação, o núcleo familiar deixa de possuir “a graça predestinada salvadora de Deus, desobedece os ministros e deixa-se ser guiado pelo orgulho pecaminoso” (Bezerra, 2022, p. 11), a doutrina da predestinação já estava traçada ao fechar dos portões da comunidade.

Ao cuspir uma maçã apodrecida, Katherine confirma que Caleb está, de fato, enfeitiçado. Os gêmeos aproveitam a oportunidade para vociferar o que eles estavam guardando há tempos. As crianças correm para os braços de Katherine e afirmam que Thomasin é a bruxa culpada por todos os infortúnios ocorridos com eles até então. Enquanto Thomasin entra em desespero por observar sua própria família se virar contra ela ao bradar que esta é uma bruxa, “tal associação não ocorreu, portanto, de imediato, mas estava atrelada a um discurso que passou a ser produzido e reiterado pela Igreja Católica, constituindo sentidos e significados sobre as mulheres” (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025, p. 361). Mas, William, na realidade, toma parte do tribunal acusatório de sua própria família, como outrora havia passado, clamando para que a filha confesse que fez pacto com o Diabo. A confissão é imposta, porém este acredita que é só através dessa reafirmação que Deus a perdoará.

Para Thomas (1991), em algumas partes da Europa as bruxas foram, de fato, associadas ao Diabo. Mas, em perspectiva contrária, na Inglaterra seiscentista, metrópole da New England norte-americana, as bruxas existiam na medida em que causavam um *maleficium* a um determinado indivíduo. Sendo assim, “as evidências do livro de registro de estatutos e leis, tomadas como um todo, sugerem que na Inglaterra a bruxaria era julgada antes como um crime anti-social que como uma heresia” (Thomas, 1991, p. 361). A junção de ambos os aspectos - do mal inato às mulheres e da Providência -, confirmam que “na aflição, na doença ou na perda, os homens não se voltavam para Deus, mas para as bruxas” (Thomas, 1991, p. 223), neste caso em questão, a bruxa era um Outro, que estava sendo formulada pelas adversidades vividas pelos similares de Thomasin.

Como reviravolta da personagem construída como antagonista por seus pares, esta confronta o pai, afirmando sua fraqueza, covardia, miséria e culpa diante dos acontecimentos. Observamos o patriarca assumir este papel imposto a ele dentro do contexto temporal, a compassividade é transformada em insurreição, ao bradar palavras duras e até usar de sua força a filha mais velha e a Jonas.

Agora trancados pelo próprio pai em um celeiro, os três dividem o espaço com Black Phillip. Em desespero, William padece de joelhos em lágrimas, entregando-se a Deus, mas pedindo que poupe seus filhos, estes que têm pecados inatos. O fim de William é primeiramente emocional, visto que, uma das últimas cenas observadas por este personagem é o que sobrou do seu rebanho destroçado e seus filhos mais novos no meio desse caos.

Entretanto, novamente, Thomasin reergue-se diante dessa situação e assiste a morte de seu pai através do confronto ocorrido com Black Phillip, confirmando o prenunciado pelas canções de aparente adoração cantadas por Mercy e Jonas. Katherine, em desespero, confirma e vocifera para sua filha, a culpada é realmente Thomasin por todas as desgraças.

Desse modo, Katherine ao atacar a primogênita repete “você matou meus filhos, sua bruxa”. Thomasin, sem saída, revida o ataque e dispara golpes de machadinha em sua mãe, que agora perdera esse status. O matricídio, portanto, marca aparentemente o desejo final do Diabo: trazer Thomasin para si. Ainda em choque, agora sozinha e suja de sangue, a antagonista implora para que Black Phillip fale com ela da mesma maneira em que este falava com os gêmeos.

Postas ao longo da história como concubinas do Diabo, a bruxa é “(...) caracterizada por traços depreciativos, além de também ser associada a ações maléficas como manipular lobos, macacos alados, aranhas, e outras criaturas malignas (...) perpetua a ideia de que as bruxas são figuras sombrias e perigosas” (Maculan e Becker, 2025, p. 13).

Nua, e entregue à luxúria ofertada pelo diabo, Thomasin adentra a floresta, espaço outrora proibido por seus pais e palco de alguns infortúnios recaídos sob sua família. Orientada pelo bode, ela chega a um local rodeado por uma fogueira e com outras mulheres também desnudas em aparente adoração, “(...) seu rosto iluminado, pelas chamas da fogueira do *sabah*, é o único onde ela está sorrindo de prazer e alívio, é justamente quando ela se liberta das crenças que a predestinavam à uma vida de submissão, culpa e julgamentos” (Bezerra, 2022, p. 13). Thomasin junta-se a elas e em suposta êxtase todas saem do chão e levitam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, entende-se as produções cinematográficas como resultados dos impasses e discussões socioculturais “(...) dotadas de intencionalidades e imersas em discursos que não existem de forma despreziosa ou isolada, compreendemos a relevância do trabalho de análise dos significados que tais obras produzem” (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025, p. 363).

À vista disso, conforme observado nas pesquisas realizadas pelo diretor e roteirista Robert Eggers, o caráter histórico e o estilo de terror psicológico, estão a se tornarem características do que este propõe exibir nas telas. Portanto, a presença caricata do que seria uma bruxa é identificado pelos olhares e situações vivenciadas pelos dois filhos da família: o bebê Samuel e o primogênito Caleb.

O fim trágico recaído sob Sam é o imaginado caricatural do mal revestido nas mulheres no cinema: velhas, sozinhas, disformes e praticantes de atos maléficos. O ar de mistério e sabedoria, mesmo que transpassado pela velhice aos homens nas obras cinematográficas (Maculan e Becker, 2025), não carregam o

peso da monstruosidade. O corpo envelhecido das mulheres é exibido como horripilantes e repulsivos, obras como *X - A Marca da Morte*<sup>7</sup> (2022) e o concorrente ao oscar 2025 *A Substância*, são alguns dos exemplos de como as mulheres são vistas no cinema e o entendendo como uma pedagogia cultural (Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025), o reflexo deste movimento torna-se um discurso arquetipal sociocultural.

Em contrapartida, o duplo oposto da bruxa pensada por Eggers é o prenúncio do fim de Caleb, envolto no pecado construído em sua história, isto é, o da lascívia. A suposta bruxa que o captura não é a mesma que Sam - caso seja, passou pela mesma transformação que Elisabeth Sparkle em *A Substância* -, pois esta aparece jovem, com longos cabelos pretos, busto avantajado, e com um olhar sedutor enfeitiça o adolescente.

O pesadelo puritano, dessa forma, é caracterizado tanto pelas bruxas que não são visíveis para todos os membros da família, principalmente aos dois adultos Katherine e William, cristãos fervorosos, que redireciona os seus temores para a filha mais velha Thomasin. Ela torna-se o epicentro culposo da trama, mesmo sentindo o peso da doutrina da predestinação. Todos rogam a Deus para que este pesadelo cesse e dias melhores possam vir. Contudo, a entrada de Black Phillip prenuncia o fim dos demais membros da família. Os gêmeos constroem um laço com o bode, o qual alimenta as ideias das crianças para perturbar Thomasin e aos poucos o verbalizado por ambos chegam até os pais que acreditam que a filha mais velha tornara-se, de fato, uma bruxa.

O pesadelo puritano, portanto, estava completo; o mal está dentro do próprio lar para Deus testar a fé de suas crenças diante de todos os infortúnios recaídos sobre a família, “pois que ao tempo de Jó não havia bruxas ou feiticeiras: tais abominações ainda não eram praticadas. Porém, quis a Divina Providência que pelo exemplo de Jó os poderes do diabo se manifestassem” (Kramer; Sprenger, 2023, p. 95).

Todavia, após a disseminação da obra *Malleus Maleficarum* e demais registros, a Igreja destina às mulheres acusadas de bruxaria o lugar de sócias do diabo, dado que, “(...) mesmo sobre os bons homens, de sorte a aprendermos a nos guardar contra Satã (...) a glória de Deus se manifestasse em seu esplendor, porquanto nada acontece sem a permissão do Todo-Poderoso” (Kramer; Sprenger, 2023, p. 95), formulado o pesadelo puritano, porém perseverantes na fé que Deus irá sustentá-los mediante os tormentos.

Por isso, torna-se imprescindível entender o contexto externo ao filme, quem dirige e roteiriza, dentre outras possibilidades para uma análise mais apurada, pois há mais questões postas no não-transposto do que concebem-se nos enredos construídos e tomados formas pelos personagens. Muitos filmes ainda são criados a partir de e por uma ótica masculina, reproduzindo estereótipos como os exemplos citados no presente artigo<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Produzido pelo mesmo estúdio de cinema de “A Bruxa”, a A24.

<sup>8</sup> A trilogia, por exemplo, de *X - A Marca da Morte*, seguido por *Pearl* e *MaXXXine* foram roteirizados e dirigidos por Ti West, enquanto que *A Substância* foi produzido, dirigido e roteirizado pela francesa Coralie Fargeat, mesmo sendo uma mulher e traçando uma crítica para a indústria de cinema por optar por rostos e corpos jovens das atrizes, o prêmio do Oscar 2025 foi justamente para *Anora* - do roteirista e cineasta Sean Baker -, produção que repete mais uma vez o ciclo criticado na obra cinematográfica de Fargeat das telas selecionarem apenas mulheres no auge de sua juventude em detrimento dos corpos envelhecidos colocados frequentemente como repugnantes.

Cabe, logo, as pesquisas subsequentes levar tais ponderações em consideração e tentar romper com os estereótipos negativos das mulheres no cinema reforçados desde o final da Idade Média através dos escritos de São Tomás de Aquino e Santo Agostinho que inspiraram a obra dos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, o *Malleus Maleficarum*.

## REFERÊNCIAS

- A Bruxa (Filme). Direção: Robert Eggers. Produção: Daniel Bekerman, Jay Van Hoy, Jodi Redmond, Lars Knudsen, Rodrigo Teixeira. Canadá, Estados Unidos: A24, Universal Pictures, 2015. **Prime Vídeo** (93min).
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 296-332, 1985.
- BEZERRA, Sóstenes Maurício Noronha. Quando a Historiografia encontra a Narrativa Cinematográfica: uma Análise do Filme A Bruxa. **Revista Extensão em Debate**, v. 11, nº 9, 01-17, 2022.
- JUNQUEIRA JORGE, Ana Paula. **Antes Bruxa, Depois Mulher**: a figura da bruxa no cinema como alegoria para o universo feminino. 2023. Dissertação de Mestrado em Cinema - Universidade da Beira Interior, Portugal, 2023.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. Ed. 32. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.
- LANGER, Johnni. Metodologia para Análise de Estereótipos em Filmes Históricos. **Revista História Hoje**. São Paulo, nº 5, p. 1-13, 2004.
- MACULAN, Mauricio; BECKER, Marcia Regina. A Dualidade da Magia: Desconstrução e Reconstrução do Arquétipo Feminino na Literatura - Uma Análise Comparativa entre a Bruxa e o Mago. **Revista de Estudos Literários da UEMS**, v.1, nº 39, 07-19, 2025.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia (s). **VI Congresso SOPCOM**. Lisboa: Universidade Lusófona, p. 1-11, 2009.
- PEREIRA, Paulo Ricardo Ferreira; DA NÓBREGA, Davi Ferreira Alves; DE OLIVEIRA BRANCO, Sinara. A Bruxa (The Witch, de Robert Eggers, 2015) como Alegoria do Discurso Feminista: uma Leitura da Narrativa Fílmica através da Tradução Intersemiótica. **Anais VII ENLIJE**, p. 1-12, 2018.
- ROBLES, Martha. Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos. Tradução de Débora Dutra Vieira e William Lagos. São Paulo: Goya, 2019.
- RODRIGUES, Mariana; KORNATZKI, Luciana; CASEIRA, Fabiani Figueiredo. Filhas de Eva, Servas do Diabo: Diálogos entre Cinema e Currículo Cultural Não-Escolar em uma Análise do Filme “A Bruxa”. **Revista Diversidade e Educação**, v. 13, número especial, p. 353-376, 2025.
- SILVA, Vítor Alves. Transformative terrors: the devil, animals, and gendered predation in Robert Eggers’ The Witch. In: MEIRELES, Ana Carolina Meireles; LOPES, Helena I. (Eds.). **Escrever com os Pardais**: notas para uma Zoopoética. Porto, Portugal: Cassiopeia, p. 98-111, 2024.

# MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS E CONTRIBUIÇÕES

Ana Beatriz Oliveira Coelho  
Marilene Gonçalves Moraes

## INTRODUÇÃO

Na construção da trajetória histórica do cinema mundial e brasileiro, a literatura sobre a temática aponta que sempre teve a presença ativa de mulheres, mesmo que na maioria das vezes em funções de menos destaque em relação aos homens, evidenciando-se uma histórica desigualdade de gênero na prática diária dos sets de filmagem nacionais e internacionais.

A partir disso, investigar as trajetórias de pioneiras como Cléo de Verberena, Gilda de Abreu, Carmem Santos e Adélia Sampaio etc., bem como acerca de diretoras contemporâneas, permite-nos compreender os desafios enfrentados no passado e no presente para consolidar a presença feminina em posições de liderança nas produções cinematográficas. Sendo assim, a pesquisa tem como problema: Quais as trajetórias e contribuições das mulheres no cinema brasileiro?

Para tanto, o estudo tem como objetivo geral: investigar as trajetórias e contribuições das mulheres no cinema brasileiro. E como objetivos específicos: descrever um breve contexto acerca do cinema feito por mulheres no Brasil; identificar as pioneiras do cinema brasileiro e suas contribuições para a história do audiovisual nacional; e apontar os principais destaques e avanços do cinema feito por mulheres no Brasil nos últimos 10 anos.

Assim sendo, a escolha do tema do estudo justifica-se na relevância de resgatar e valorizar as trajetórias e contribuições femininas invisibilizadas ao longo de anos de história do cinema brasileiro, contada na maioria das vezes por vozes masculinas, e assim possibilitar uma maior compreensão acerca do cinema atual, bem como projetar caminhos mais plurais, democráticos e equânimes para o futuro do cinema brasileiro.

Ademais, verifica-se que mesmo diante do crescimento no volume de pesquisas acerca da participação das mulheres no audiovisual brasileiro, percebe-se que a quantidade de estudos publicados ainda é insipiente para retratar o verdadeiro papel desempenhado por elas no processo de construção da cinematografia nacional, assim como investigar sobre essa temática oportuniza o desenvolvimento de um olhar sobre a mulher como agente da história, com visibilidade e efetiva representação, política e simbólica, realizada por meio de obras cinematográficas, que contam histórias capazes de representar perspectivas reais e plurais.

Dessa forma, a metodologia utilizada para a realização do estudo possui critérios de pesquisa básica, exploratória, descritiva, bibliográfica, de levantamento e quanti-quali. Para tanto, o estudo foi realizado por meios de consultas a livros, artigos, revistas, monografias, dissertações, teses etc., escritos em língua

portuguesa e publicados no Brasil, com foco no período dos últimos 10 anos (2015 a 2024) para o levantamento dos dados estatísticos e melhor visualização da participação das mulheres no panorama atual do cinema brasileiro.

As consultas foram realizadas majoritariamente em sites de busca como: *Google acadêmico*, *google books*, *ANCINE* etc., utilizando-se os descritores: “mulheres no cinema”, “cinema brasileiro” e “mulheres no audiovisual brasileiro”. Dessa forma, diante do volume extenso de dados coletados, foi realizada a seleção, uma análise comparativa e descritiva das informações obtidas para a elaboração do texto final da pesquisa.

Assim, no texto final da pesquisa, apresenta-se de forma concisa somente aspectos avaliados como de maior relevância e que proporcionem um elevado entendimento acerca do tema investigado e que satisfaçam os objetivos estabelecidos.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A historiografia do cinema, desde seu surgimento tem passado por processos constantes de transformações, sendo fonte de entretenimento e objeto de estudo no âmbito acadêmico, e com isso, passou a fazer parte do universo cultural da sociedade e influenciando na cultura e nos costumes das pessoas. No Brasil, segundo Calegari (2009) o surgimento do cinema está ligado à divulgação das manifestações da modernidade e à conquista de mercado comercial europeu em expansão.

Para Alves, Alves e Silva (2011, p. 367), “o cinema reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, determinou padrões de beleza, criou rótulos para pessoas e comportamentos”, ou seja, o cinema participou ativamente das mudanças na sociedade, principalmente na luta por mais liberdade sexual e participação da mulher no mercado de trabalho.

Para tanto, de acordo com Badofszky (2023) e Calegari (2009) é com o surgimento do movimento da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo que se fortalece a presença da mulher na produção cinematográfica, mesmo que em quantidade mínima, como diretora. Nesse contexto, as cineastas abordaram em suas narrativas, a mulher, seu universo, a família e o seu papel na sociedade. Além disso, a criação da Embrafilme, empresa estatal de economia mista, em 1969, fomentou a produção e distribuição de filmes cinematográficos nacionais. Contudo, o potencial criativo do Cinema Novo declinou após o Ato Institucional nº 5, nos primeiros tempos da Ditadura Militar (1964-1985).

Após o período da Ditadura Militar, no Brasil, de acordo com Alves, Alves e Silva (2011) e Calegari (2009), a presença de um número maior de mulheres na direção de produções cinematográficas, se deu a partir da retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, depois da crise econômica iniciada no governo Collor (1990-1992) que pôs fim à Embrafilme, afetando gravemente a produção nacional. Com isso, para enfrentamento da crise foram criadas leis de incentivo à produção nacional e o Brasil, passou a investir em projetos cinematográficos, tendo como coprodutoras a Fox, a Warner e a Columbia.

Ademais, contemporaneamente, de acordo com Nagib (2012), vive-se um fenômeno comercial criativo, em sincronia com o crescimento econômico brasileiro na última década e estimulado pela participação da Rede Globo e de majors norte-americanas na produção e distribuição de filmes no país, porém para Orlandi (2021) a presença de mulheres em funções de liderança ainda é desproporcional em relação aos homens,

sendo uma realidade mundial e ainda mais complexa quando se trata de mulheres negras, pois a cineasta brasileira, ainda é branca, de classe social elevada e mora na região Sudeste.

Para além disso, no contexto atual, tem-se observado que a internet contribui para fomentar produções, debates, movimentações feministas etc., no âmbito do audiovisual brasileiro contemporâneo e como o cinema funciona tanto como instrumento de reprodução, quanto de contestação de estereótipos. A divulgação de trabalhos que abordem a temática em diversos segmentos reconhece e valoriza as contribuições das mulheres na construção de uma historiografia com maior inclusão e diversidade.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Tendo como orientação os objetivos e a metodologia adotada, a pesquisa apresenta somente os nomes mais citados no material consultado. Sendo assim, por meio da literatura consultada, verificou-se que o cinema feito por mulheres, vem de longa data e percorre uma trajetória historicamente silenciada e/ou minimizada, devido às construções sociais preconceituosas enraizadas no imaginário coletivo social.

Com isso, embora o cinema mundial tenha registrado precocemente o protagonismo de Alice Guy-Blaché (1873-1968), reconhecida como a primeira mulher a dirigir um filme narrativo, “La Fée aux Choux” (1896), a inserção feminina na cinematografia desenvolveu-se de forma mais lenta e enfrentou obstáculos estruturais demasiadamente severos. No Brasil, Cléo de Verberena (1909-1972) (Figura 1) é considerada a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no país, com “O Mistério do Dominó Preto” (1931), obra em que também atuou e representou uma ruptura em um espaço marcado pelo domínio masculino (Santos, 2023).

**Figura 1** – Cléo de Verberena

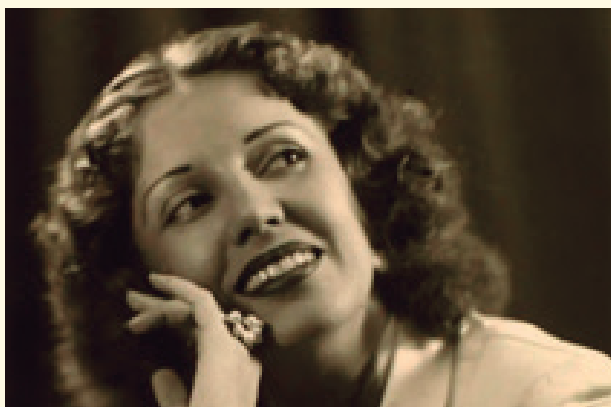


Fonte: Academia Internacional de Cinema (2019)

A própria realização do longa-metragem por Verberena sintetiza o esforço da inserção feminina, tanto na criação quanto na produção, indicando que as primeiras presenças de mulheres no audiovisual brasileiro surgiram pela necessidade de criar brechas em espaços onde as instituições não previam a atuação de mulheres, pois era totalmente dominado por homens.

Anos depois, a presença feminina se fortaleceu com Gilda de Abreu (1904-1979) (Figura 2), que alcançou projeção nacional ao dirigir “O Ébrio” (1946), um melodrama de grande sucesso popular, que dialogava com a estética radiofônica da época, além de demonstrar compreensão refinada do gosto do público e das dinâmicas narrativas que moviam o imaginário social (Oliveira, 2021).

**Figura 2 – Gilda de Abreu**



Fonte: Agência Brasil (2024)

Gilda de Abreu, tornou-se uma das vozes centrais do cinema narrativo brasileiro na metade do século XX, ocupando um espaço frequentemente negligenciado pelo que era considerado tradicional. Sua relevância reforça que as mulheres não apenas “adentraram” o cinema posteriormente, mas já estavam presentes, mesmo que constantemente invisibilizadas.

Outro nome pioneiro nesse período foi Carmem Santos (1904-1952) (Figura 3), atriz e produtora, que fundou o Vita Filmes, uma das primeiras estruturas de produção cinematográfica administradas por uma mulher no Brasil. A produtora reunia equipamentos, equipes e condições técnicas que possibilitavam a realização de obras ambiciosas, contribuindo para a profissionalização do setor e funcionando como um núcleo de experimentação, formação e continuidade de trabalho para diversos profissionais. A atuação de Carmem à frente da produtora, revela seu importante papel ao conduzir projetos como “Inconfidência Mineira” (1948), que unia consciência histórica e empreendedorismo artístico (Cabrera, 2017).

**Figura 3 – Carmem Santos**



Fonte: Britto (2017)

Posteriormente, já na década de 1980, surge outra figura fundamental que aprofunda essa transformação no cinema brasileiro: Adélia Sampaio (Figura 4), que se tornou a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Sua obra “Amor Maldito” (1984), foi inspirada em uma história real de amor entre duas mulheres, foi produzido de forma totalmente independente, sem apoio estatal, em plena Ditadura Militar. Tal obra, marca um avanço histórico tanto pela temática real narrada, quanto pela afirmação de uma autoria negra que enfrentou simultaneamente desigualdades de gênero, raça e sexualidade num contexto brasileiro tão conturbado politicamente (Bijotti, 2022).

**Figura 4 – Adélia Sampaio**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2022)

Desse modo, percebe-se que as pioneiras supracitadas, abriram caminho em diferentes frentes – direção, produção, atuação e montagem, muito antes do reconhecimento público e social. Essa expansão, no entanto, não ocorreu de forma linear, visto interrupções políticas, descontinuidade de incentivos públicos e preconceitos de gênero. Mesmo assim, as trajetórias dessas mulheres enfatizaram que o cinema brasileiro nunca se desenvolveu sem elas; ao contrário, sua história foi atravessada por contribuições femininas, que mesmo sendo fundamentais para a realização das produções, foram por muito tempo desconsideradas.

Contudo, apesar desse legado, a presença das mulheres no cinema brasileiro evoluiu lentamente, e mesmo com a liberdade de poder participar de todas as etapas da produção de um filme, o quadro de um cinema majoritariamente masculino ainda é um obstáculo brutal a ser vencido pelas mulheres, porém nos últimos dez anos (2015 a 2024), as demonstrações são mais animadoras, pois houve um crescimento contínuo e expressivo da presença feminina em posições de liderança criativa. Sendo que, esse período de consolidação, foi impulsionado por mudanças institucionais, pela atuação de coletivos e pelo amadurecimento de uma crítica voltada à equidade de gênero.

Nesse cenário, destacam-se diretoras como Anna Muylaert (1964- ) (Figura 5), com “Que Horas Ela Volta” (2015), que alcançou o reconhecimento internacional ao ser premiado no Festival de Sundance e no Festival de Berlim. Tal obra, amplia o debate sobre o trabalho doméstico e desigualdade social no Brasil, que são temáticas consideradas importantes no cenário mundial (Oliveira, 2021).

**Figura 5 - Anna Muylaert**



Fonte: Felipe (2020)

Já Petra Costa (1983- ) (Figura 6), com “Democracia em Vertigem” (2019), indicado ao Oscar de Melhor Documentário, colocar uma lupa sobre as disputas simbólicas do imaginário político contemporâneo, fala sobre as possibilidades estéticas e críticas do documentário brasileiro, bem como demonstra com suas narrativas uma análise crítica sobre questões de desigualdade de classes, política brasileira, etc., através da potência dos seus olhares femininos (Oliveira, 2021). Com isso, suas obras permitiram o alcance internacional da produção feminina, pois se utilizaram das narrativas em primeira pessoa como ferramenta crítica para interpretar os problemas das conjunturas políticas e sociais existentes.

**Figura 6 – Petra Costa**



Fonte: Marasciulo (2020)

Nos anos seguintes, observa-se que novos nomes ganharam visibilidade, com a presença de diretoras que ampliam a diversidade estética do cinema nacional, como a pernambucana Renata Pinheiro (1970- ) (Figura 7), com “Carro Rei” (2021), vencedor de diversas categorias no Festival de Gramado. Tal obra une elementos de ficção, crítica social, explorando temas ligados à modernização, ao controle tecnológico e às relações de poder. (Silva, 2022; Oliveira, 2021).

**Figura 7 – Renata Pinheiro**



Fonte: Fonseca (2021)

Outrossim, observa-se o cinema negro feminino como um potente segmento da atualidade, demonstrando a centralidade das questões raciais na renovação do audiovisual brasileiro (Silva, 2022; Oliveira, 2021). Sendo, Sabrina Fidalgo (Figura 8), umas das cineastas contemporâneas que representa esse novo contexto, considerada promissora, pois suas produções cinematográficas ganharam inúmeros prêmios nacionais e internacionais, como a obra “Rainha” (2016), que ganhou de 13 prêmios e foi exibido em mais de 150 festivais nacionais e internacionais (Vergílio, 2019).

**Figura 8 – Sabrina Fidalgo**



Fonte: Vergílio (2019)

Semelhantemente, Viviane Ferreira (Figura 9), é outra cineasta negra com trabalhos cinematográficos reconhecidos. Tendo se tornado a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, com a obra “Um dia com Jerusa” (2021), vencedor da categoria de melhor filme em festivais nacionais e internacionais. Essa obra faz uma reflexão sobre ancestralidade e solidão por meio do diálogo sincero entre as gerações de duas mulheres negras (Oliveira, 2021; Silva, 2024).

**Figura 9** – Viviane Ferreira



Fonte: Dalboni (2021)

Verifica-se, portanto, que o crescimento da presença feminina nas produções do cinema brasileiro tem possibilitado a exposição de olhares mais diversificados, sobre temáticas comuns, invisibilizadas e sensíveis ao público, bem como têm fortalecido e valorizado a criatividade de mulheres talentosas, dignas de reconhecimentos nacional e internacional.

Paralelamente ao crescimento da produção feminina, verificou-se durante a pesquisa que muitas iniciativas culturais e institucionais têm desempenhado papel central na promoção e fortalecimento da equidade de gênero no audiovisual, como o Festival Internacional de Cinema Feminino (FEMINA), a Mostra Elas, plataformas digitais voltadas ao apoio e difusão de obras dirigidas por mulheres, que funcionam como espaços de propaganda, articulação e circulação (Costa, 2017). Tais iniciativas contribuem não apenas para divulgar produções, mas para atuar como redes colaborativas, ampliar formação profissional, ampliar a representatividade feminina e promover condições dignas no setor.

Ademais, pode-se observar por meio de dados expostos em publicações disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), mantido pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), que ao longo da última década (2015 a 2024), em alguns anos os percentuais de participação de mulheres na função de direção de filmes brasileiros lançados apresentaram números significativos se comparado com outros anos do mesmo período.

Nesse sentido, o ano com maior participação percentual de mulheres na função de direção, foi 2018, com 21,4% do total de 182 filmes brasileiros lançados no Brasil. Em oposto, os anos de 2015 e 2024, exibiram os menores valores, com igualmente 14,7% de participação de mulheres na função de direção em relação ao total de filmes lançados em cada ano, sendo 129 e 197, respectivamente (Agência Nacional do Cinema, 2025a).

Outrossim, a Agência Nacional do Cinema (2025b) aponta que em 2023, a variação entre a remuneração mensal média entre homens (R\$ 6.199,00) e mulheres (R\$ 5.518,00) no setor do audiovisual é de -11,0%, ou seja, as mulheres continuam recebendo menos que os homens. Além disso, a mesma publicação expõe que somente nas funções de direção de arte (49,5%) e produção executiva (35,5%) é que os percentuais

de participação feminina são superiores à masculina no total de longas-metragens brasileiros exibidos nos cinemas em 2024.

Em suma, percebe-se com os dados do íterim estudado, que no contexto atual do audiovisual/cinema brasileiro a participação das mulheres é cada vez maior, mesmo que ainda na maioria das vezes em funções de menor visibilidade, como: direção de arte, maquiagem, produção, figurino, dentre outras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo ratifica que na trajetória do cinema brasileiro sempre contou com a presença ativa feminina, e que mesmo diante dos inúmeros desafios existentes, mulheres como Cléo de Verberena, Gilda de Abreu, Carmem Santos, Adélia Sampaio, etc., conseguiram a partir dos anos 1930, demonstrar seus talentos e competências, bem como na última década (2015 a 2024), mulheres como Anna Muylaert, Petra Costa, Renata Pinheiro, Sabrina Fidalgo, Viviane Ferreira, etc., têm ganhado cada vez mais visibilidade nacional e internacional.

Para além disso, o estudo demonstra por meio de dados estatísticos, que no período de 2015 a 2024, em alguns anos os percentuais de participação de mulheres na função de direção de filmes brasileiros lançados apresentam números significativos, bem como apontam que as mulheres ainda recebem remuneração mensal média menor que os homens no setor audiovisual brasileiro e que somente nas funções de direção de arte e produção executiva é que os percentuais de participação feminina são superiores à masculina no total de longas-metragens brasileiros exibidos no cinema.

Constata-se, por fim, que iniciativas e políticas públicas que assegurem igualdade de oportunidades, revelam-se fundamental para que a participação feminina se expanda, promovendo a construção de um setor audiovisual mais plural, democrático e equânime no contexto brasileiro e mundial. Além disso, ao abordar essa temática, esta pesquisa espera contribuir para o preenchimento de lacunas na memória coletiva do cinema nacional, estimulando esforços de reconstruir a história das trajetórias das mulheres no cinema brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Mulheres pioneiras do cinema brasileiro**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/mulheres-pioneiras-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

AGÊNCIA BRASIL. **Pioneira do cinema e das radionovelas, Gilda Abreu nascia há 120 anos**. Brasília, DF: EBC, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2024-09/pioneira-do-cinema-e-das-radionovelas-gilda-abreu-nascia-ha-120-anos>. Acesso em: 25 abr. 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2024**. Brasília, DF, 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes-2/mercado-audiovisual-brasileiro/cinema>. Acesso em: 10 jun. 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2024**. Brasília, DF, 2025b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/anuario-do-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 30 ago. 2025.

ALVES, Paula; ALVES, José E. D.; SILVA, Denise B. do N. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/issue/view/710>. Acesso em: 25 abr. 2025.

BADOFZSKY, Vivian R. **As Mulheres no mercado de trabalho audiovisual brasileiro: um olhar pela ótica da Economia Feminista**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2023; Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/248211>. Acesso em: 25 abr. 2025.

BIJOTTI, Catarina S. **A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984-2017): críticas à sociedade conservadora**. Epígrafe, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 122-151, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/epigrafe/article/view/190638>. Acesso em: 20 abr. 2025.

BRITTO, Rafaella. **Carmen Santos e a construção da personagem feminina brasileira**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/cinesuffragette/carmen-santos-e-a-constru%C3%A7%C3%A3o-da-personagem-feminina-brasileira-1728726fd3eb>. Acesso em: 25 abr. 2025.

CABRERA, Livia M. G. **“Nasci para o cinema e de nada mais quero saber”**: a trajetória imagética de Carmen Santos. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/158>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CALEGARI, Lizandro C. A mulher no cinema brasileiro e a tentativa de afastamento da heteronormatividade. **Diálogos Latinoamericanos**, Aarhus Universitet, Dinamarca, n. 15, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/162/16220868007.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2025.

COSTA, Raquel T. **Coletivos de mulheres de audiovisual no Brasil**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal de Juiz De Fora, Juiz de Fora, MG, 2017. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/cinema/files/2018/06/Coletivo-de-mulheres-no-audiovisual-brasileiroFINAL2.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

DALBONI, Melina. Viviane Ferreira: ‘Tenho formação política fincada na vivência religiosa do candomblé’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/viviane-ferreira-tenho-formacao-politica-fincada-na-vivencia-religiosa-do-candomble-25124450>. Acesso em: 25 abr. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Adélia Sampaio**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/65321-adelia-sampaio>. Acesso em: 25 abr. 2025.

FELIPE, José **Filmografia**: Anna Muylaert. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@josefelipeprogramer/filmografia-anna-muylaert-6b81b2c711f4>. Acesso em: 25 abr. 2025.

FONSECA, Rodrigo. **Carro Rei**: a maquinização do humano em manifesto de resistência do cinema brasileiro. 2021. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/103683-carro-rei-maquinizacao-do-humano-em-manifesto-de-resistencia-do-cinema-brasileiro.html>. Acesso em: 25 abr. 2025.

MARASCIULO, Marília. Quem é Petra Costa, cineasta brasileira indicada ao Oscar. **Revista Digital Galileu**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/02/quem-e-petra-costa-cineasta-brasileira-indicada-ao-oscar.html>. Acesso em: 25 abr. 2025.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, Belo horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, 2012. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/208>. Acesso em: 25 abr. 2025

OLIVEIRA, Lady D. S. de. **Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo**. 2021. Tese (Doutorado em Estudos da Mídia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/7846f63d-676f-43fa-a7df-d484cc774859>. Acesso em: 20 abr. 2025.

ORLANDI, Ana Paula. O cinema delas. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, 299 ed., 2021. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-cinema-delas/>. Acesso em: 25 abr. 2025

SANTOS, Maritza M. dos. **Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa**. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: [https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2023/Dissertao\\_MaritzaMuniz\\_2023\\_VersoDeposito.pdf](https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2023/Dissertao_MaritzaMuniz_2023_VersoDeposito.pdf). Acesso em: 20 abr. 2025.

SILVA, Inana M. S. F. da. Distopias no cinema brasileiro. de ficção científica. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, 18., 2022, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/138984.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

SILVA, Cássia, D. M. da. **Ancestralidade e esquecimento: uma análise sociológica do filme um dia com Jerusa (2020)**. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/12e5ed84-1545-46e0-af16-5e59d38e7ade/content>. Acesso em: 20 abr. 2025.

VERGÍLIO, Isis. Sabrina Fidalgo: um furacão no mercado cinematográfico. **Revista Marie Claire**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/Isis-Vergilio/noticia/2019/12/sabrina-fidalgo-um-furacao-no-mercado-cinematografico.html>. Acesso em: 25 abr. 2025.

# “SÓ AS BEM QUIETINHAS VÃO CASAR”: DISCURSOS ANTIFEMINISTAS EM A PEQUENA SEREIA (1989)

Brayan Gaudêncio Rocha  
Janaina de Paula do Espírito Santo  
Manuela de Oliveira Marcondes

## INTRODUÇÃO

Durante os anos 1980 os EUA viviam um avanço do conservadorismo. Um dos aspectos desse movimento conservador é o *backlash*, um contra-ataque ao movimento feminista que buscava combater, sobretudo, os direitos e as pautas da segunda onda do movimento feminista, iniciada duas décadas antes. Entre suas teses principais estavam o silenciamento feminino, a valorização da maternidade e o retorno ao lar, sobretudo das mulheres (Faludi, 2001).

O *backlash* permeia diferentes espaços sociais, sem fazer parte de um movimento organizado, com líderes e ordens a serem seguidas. Ele perpassa os subterrâneos da cultura, elogiando os comportamentos femininos “adequados” e condenando as mulheres que se afastaram deles (Faludi, 2001, p. 21).

O cinema estadunidense aderiu ao *backlash* na metade final dos anos 1980. A rivalidade feminina e a submissão das mulheres eram os assuntos mais comuns nos filmes, onde elas eram constantemente silenciadas (Faludi, 2001, p. 130). As animações, destinadas ao público infantil, não escaparam do *backlash*. O filme *A Pequena Sereia*, de Ron Clements e John Musker, lançado em 1989 pela Disney, mostra-se como uma fonte histórica relevante para a análise deste cenário.

Animações, assim como outras produções audiovisuais, podem servir como fontes históricas, indo além do entretenimento ao revelar costumes, comportamentos e conflitos de uma época. Por meio de roteiros, direção, músicas, imagens e personagens, elas representam a realidade de forma simbólica, permitindo perceber tanto o que é mostrado diretamente quanto as mensagens indiretas que refletem sentimentos e expectativas do público (Kornis, 1992, p. 246).

Esta pesquisa buscou considerar o cenário cultural dos EUA durante os anos 1980, tentando entender algumas das construções da figura da mulher para o público infantil – público-alvo da animação em diálogo com o universo cultural em que a animação está inserida, o que reforça, assim, a importância e as possibilidades da utilização das animações como fontes históricas.

## METODOLOGIA

O uso do cinema e das animações como fonte histórica tem como base a compreensão de que essas obras não são neutras, mas resultados de uma sociedade que as produz a partir de suas relações com os pensamento e ideais que permeiam determinada época (Le Goff, 1990 apud Vasconcellos, 2015, p. 119).

Como “documentos”, os filmes ultrapassam sua função primária, de entretenimento, funcionando como registros de costumes, comportamentos e visões de mundo, permitindo, assim, que o historiador consiga identificar como determinada sociedade é pensada e construída (Kornis, 1992, p. 246; Barros, 2012 *apud* Davson, 2017, p. 268).

Para utilizar as animações como fonte histórica, o pesquisador precisa passar por um processo de “educação do olhar”, para, dessa forma, compreender que a imagem não busca reproduzir o mundo real de forma literal, mas reconstruí-lo de uma forma própria (Kornis, 1992, p. 238). O termo “animação” vem da palavra *animare*, que quer dizer “dar vida”, e envolve escolhas visuais e técnicas, de quem as está produzindo, para criar histórias que precisam da interpretação do pesquisador (Borges, 2019, p. 68-71). Borges (2019) aponta em seu texto que, para desenhar, é necessário usar o que se sabe sobre o que está sendo criado e colocar isso no papel. Ele exemplifica com a imagem de um elefante, que tem tromba, orelhas grandes, patas largas, rabo com pelos e, às vezes, presas. O estilo do desenho, podendo ser realista, infantil, estilizado ou abstrato, vai ter grande influência em como essas características vão aparecer. Borges (2019), escreve, também, sobre a necessidade de utilizar materiais e técnicas específicas para que o desenho fique como o desenhista espera.

Com isso, para analisar esse tipo de obra deve-se levar em conta tanto seus aspectos internos quanto externos. Nos aspectos internos, encontram-se elementos como roteiro, direção, trilha sonora e a estética visual (Vasconcellos, 2015, p. 120-121). Já quando falamos dos aspectos externos, leva-se em consideração as condições de produção, o financiamento, os meios de distribuição e o papel da indústria cinematográfica. Além disso, existe a importância do contexto político e social em torno da produção da obra (Kornis, 1992, p. 246-248). Isso ajuda o historiador a enxergar o “não-visível” e identificar mensagens e ideologias que vão além do que é mostrado explicitamente em tela (Kornis, 1992, p. 244).

O importante é entender que essas obras querem conquistar e emocionar o espectador, fazendo com que ele se envolva com a história (Vasconcellos, 2015, p. 115). Segundo Ferrés (1998), os contos de fadas encantam as crianças porque mexem com a imaginação delas e as envolvem emocionalmente, dessa forma elas relacionam as obras com seus sentimentos, desejos, medos e esperanças. Nessas narrativas, a criança pode viver, de forma simbólica, conflitos e desejos, fazendo com elas se identifiquem com suas próprias questões internas (Vasconcellos, 2015, p. 116).

Além disso, a análise histórica deve levar em consideração como essa obra é recebida pelo público geral e pelos críticos, tendo em mente as diferentes classes sociais, sexo e idade (Kornis, 1992, p. 247-248). É importante reconhecer, também, a influência de estúdios como a Walt Disney Pictures que, além de ser uma das pioneiras na indústria da animação, moldou a forma como esse estilo cinematográfico é visto hoje em dia (Vasconcellos, 2015, p. 117).

A primeira etapa foi assistir ao filme e selecionar as partes consideradas mais interessantes para a análise. Dialogando com o livro “Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres”, da jornalista estadunidense Susan Faludi (2001), foi selecionado a música “Pobres Corações Infelizes”, tema da vilã, que ocorre aproximadamente na metade do longa como foco central da reflexão aqui apresentada. A canção é importante ao considerar uma animação estilo Disney, já que muitas vezes “o som representa

50% de um filme de animação, quer em termos estéticos, quer econômicos” (Denis, 2010, p. 90), o que apontaria a centralidade de uma mensagem que tem uma canção dedicada especificamente a ela – uma espécie de modelo de comportamento feminino.

Há que se considerar que o modo como a narrativa se apresenta nos filmes permite que se aprofunde o nosso olhar sobre as formas pelas quais o presente se relaciona com o passado, através não só das representações, e das construções de sentido, mas também no espaço em que esse enredo é recebido pelo público, já que, em uma construção bem-sucedida pode se apresentar como uma imagem que passará a ser compartilhada por um grupo de pessoas. Neste sentido, concordamos com o historiador Marc Ferro quando chama a atenção para o fato de que “aquilo que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a história” (Ferro, 2010, p. 32).

É no universo desse imaginário que o filme “A Pequena Sereia” é tomado como fonte para este texto. O foco da análise aqui é o espaço discursivo que os papéis sociais representam no espaço da animação, procurando identificar, dentro das possibilidades de ação das personagens femininas da trama, alguns valores e discussões importantes para a sociedade daquele tempo que se apresentam, organizadas dentro da narrativa proposta pelo filme. Neste sentido, metodologicamente, propomos um olhar para o filme dentro dos limites que defendia Ferro: “Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História.” (Ferro, 2010, p. 203).

Apesar de se tratar de uma obra de ficção, seu diálogo com a história se apresenta em linhas bastante definidas e facilmente verificáveis: às vezes em aspectos psicossociais que em fontes de outra natureza não se apresentam com a clareza que se apresentam em uma fonte como essa. Se considerarmos que uma das linhas da narrativa sustentada pelo filme e por sua personagem principal, a sereia Ariel, que busca encontrar seu lugar no mundo, um mundo diferente do mundo a que pertence inicialmente, um mundo humano, fica mais claro a importância de uma canção centrada em apresentar o comportamento desejável para essa mulher que Ariel aspira se., bem como os limites possíveis para a crítica construída pelo filme, que, em seu limite ainda coloca amor romântico e casamento como o grande motor do arco narrativo da personagem principal que se realiza na busca por ocupar esse espaço.

Todo filme tem uma dimensão histórica. A forma como a narrativa fílmica constrói seu argumento é um dos aspectos dessa dimensão e a busca por desvendar como ela se constrói pode permitir “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto” (Morettin, 2014, p. 60).

Assim, ao identificar o fortalecimento de um discurso de *backlash*, não estamos argumentando que a função do cinema é cristalizar a crítica, mas que o filme pode ser considerado um espaço que permite observar como essas tensões se apresentam, são percebidas e apropriadas.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

O principal argumento do filme parte de um conflito em que Ariel, a filha mais nova do rei Tritão, é

corajosa e adora o mundo da superfície. Mesmo com a proibição do pai, ela guarda objetos humanos em sua caverna, sonhando em viver entre as pessoas. Certo dia, ela vê um navio e conhece Eric, um príncipe. Quando uma tempestade afunda o navio, Ariel a salva e acaba se apaixonando, aumentando sua vontade de ir à superfície. O rei Tritão, ao descobrir a paixão da filha, fica bravo e destrói tudo que Ariel colecionava. Então, Pedro e Juca, enguias que trabalham para a bruxa do mar, Úrsula, levam Ariel até a vilã.

Úrsula é uma mulher grande, gorda, com pele roxa, cabelos brancos e tentáculos no lugar das pernas. Ela entende o que Ariel quer e oferece um jeito de transformá-la em humana. Na música “Pobres Corações Infelizes”, música tema da vilã, a bruxa fala do seu trabalho como alguém que ajuda pessoas infelizes, usando palavras de negócio para convencer Ariel a aceitar o acordo.

Beloto Cabral e Aguilera (2018), a partir do filme Pinóquio (1940), escrevem sobre como os vilões são representados nas animações da Disney, normalmente com um estilo gráfico mais exagerado e até deformado, usando o grotesco na tentativa de enfatizar o lado mal desses personagens. Os antagonistas, muitas vezes, possuem corpos grandes, nos dando uma sensação de peso, como Stromboli na animação do Pinóquio (1940) que, ao se aproximar da câmera, faz a tela tremer.

Dessa forma, a grandiosidade física do vilão faz com que ele consiga transmitir, aos espectadores, uma ideia de intimidação para com os protagonistas (os “mocinhos”) que são menores, delicados e vulneráveis. Esse mesmo padrão aparece em Úrsula, onde é possível observar seu corpo volumoso e os tentáculos exagerados, que passam uma sensação de força e poder, criando uma personagem que se destaca em qualquer cena. Assim como o Stromboli, Úrsula é desenhada de forma sólida, com peso e volume, onde os enquadramentos do filme deixam sua presença ainda mais marcante e assustadora, reforçando seu papel de vilã na história.

**Figura 1** – Úrsula



Fonte: A Pequena Sereia (1989)

Figura 2 – Ariel e Úrsula



Fonte: A Pequena Sereia (1989)

Podemos perceber o contraste entre Ariel e Úrsula, elas são o extremo oposto uma da outra. A primeira oposição entre as personagens que podemos notar é a diferença corporal entre elas, a sereia é magra, esbelta, tem cintura de ampulheta, usando apenas um sutiã de conchas que ressalta suas características físicas. Já a bruxa é gorda e volumosa, contudo, ela usa um vestido “tomara que caia” preto, aberto nas costas, colado ao seu corpo, que se funde aos seus tentáculos, sendo praticamente uma extensão de seu próprio corpo, dando uma certa sensualidade a personagem. Enquanto a princesa possui pouca maquiagem, sendo o batom a mais visível, a vilã é carregada com uma sombra azul nos olhos, rímel, e batom vermelho, além de sobrancelhas arqueadas bem-marcadas. Outra característica é a presença do “bigode chinês” na antagonista, muito além de marcar a idade mais avançada da personagem, em relação à protagonista, ela serve com um recurso visual característico das produções Disney para designar o vilão da trama. Por fim, ressaltamos a presença dos acessórios, como os brincos e o colar, e a unha esmaltada são características da vilã que não são achadas na protagonista.

Todas essas características da vilã possuem um nome, Divine. Harris Glenn Milstead, nasceu em 1945 e durante os anos 1970 e 1980 se tornou uma das Drag Queen’s mais influentes e famosas do mundo. Divine era conhecido<sup>1</sup> por seus filmes com John Waters e por seu slogan “*filth is my politics*” (a sujeira é minha política). Sem medo de chocar, ele apostava em uma estética provocativa e por vezes grotescas dos padrões morais e sociais de sua sociedade (Levine, 2024) Foi assim que ele ganhou destaque e espaço, atingindo fama cada vez maior. Rob Minkoff, animador de A Pequena Sereia (1989), foi designado pelo roteiro a

---

<sup>1</sup> Usamos o pronome masculino para se referir ao Divine em respeito a forma que ele gostava de ser tratado em vida, segundo artigo da BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20241011-how-shocking-drag-queen-divine-went-mainstream>

desenhar Úrsula como uma personagem magra, inspirada em peixes-leão, arraias-manta e em Joan Collins. Porém, lembrando do filme “*Pink Flamingos*”, de John Waters, protagonizado por Divine, achou que seria muito mais interessante e “divertido” dar a aparência do Drag para a vilã (Smyth, 2023).

Figura 3 – Divine



Fonte: BBC, out. 2024.

Úrsula representa aqui, entretanto, mais do que o mundo *Queer* e grotesco de Divine, ela representa também a feminista dos anos 1960. Uma mulher madura, que possui sua própria carreira, mas vive sozinha, sem marido ou filhos. É uma amargurada mulher de negócios, que tenta seduzir as meninas mais jovens a irem atrás de sua independência, mesmo que isso custe a família (Faludi, 2001).

Em certo momento da canção, Úrsula tenta convencer a sereia a trocar sua voz por um par de pernas. A bruxa, então, aconselha Ariel como conseguir um homem sem usar a voz: “Terá sua aparência, seu belo rosto e não subestime a importância da linguagem do corpo.” (A Pequena Sereia, 1989, 00:43:14 – 00:43:23). Além de reforçar padrões estéticos sobre o corpo feminino, que prendem as mulheres a uma educação sexual sexista (Lima, 2024, p. 76), o trecho da canção reforça o silenciamento das mulheres:

O homem abomina tagarelas  
Garota caladinha ele adora!  
Se a mulher ficar falando o dia inteiro fofocando  
O homem se zanga, diz adeus, e vai embora, não!

Não vá querer jogar conversa fora  
Que os homens fazem tudo para evitar  
Sabe quem é mais querida? É a garota retraída!  
E só as bem quietinhas vão casar (A Pequena Sereia, 1989, 43:23 – 43:48).

Desta forma, o casamento é visto como o grande negócio da mulher, sua mais importante responsabilidade. Essas dicas do que fazer para arrumar um marido, ou manter o que já têm, eram comuns

na cultura do *backlash*, sendo encontradas em muitas revistas destinadas ao público feminino (Faludi, 2001, p. 118).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Pequena Sereia é um filme produzido dentro da cultura do *backlash*. O filme reforça estereótipos e condutas que vão desde o silenciamento feminino - representado pela venda da voz - à rivalidade feminina - entre duas mulheres solteiras (Ariel e Vanessa, a forma humana de Úrsula) em busca de um homem. Ariel, por ser a protagonista, representa a boa moça que precisa desesperadamente encontrar um marido. Seu grande objetivo, a partir da metade do filme, é o casamento, que fará com que viva fora dos domínios do pai. Úrsula, entretanto, é seu oposto. Entre seus muitos estereótipos, podemos destacar a carreirista, independente e ambiciosa, que priorizou o próprio sucesso ao invés da família, sendo estas as principais características de uma feminista, segundo o *backlash*.

A bruxa do mar é inteligente, ambiciosa e, até mesmo, sedutora, contudo, de um modo grotesco. A sedução de Úrsula é para o mal, seja no seu jeito de vestir, no modo de se mexer ou falar, a vilã prende a atenção do público, e de Ariel, porém de um modo assustador, pois apesar de alegar ser uma santa, ela é a grande vilã da história. Ao se inspirar em Divine, um Drag Queen que, em sua arte, exagerava todas as noções do feminino, os autores do filme não só faziam uma homenagem ao recém falecido Divine e a arte *Queer*, como reforçavam as características negativas vinculadas ao feminino.

Entretanto, reconhecemos que a discussão sobre a cultura *Queer* e as suas influências na obra “A Pequena Sereia”, levantadas neste artigo, não passam de rascunhos iniciais que podem e devem ser aprofundados em outras pesquisas futuras. A obra, desde seu conto original até suas adaptações em filmes e musicais, é permeada de elementos da cultura *Queer*, seja no desconforto e insatisfação que Ariel tem com o próprio corpo e as modificações necessárias para que ela se sinta completa, que se assemelha a jornada de pessoas trans, ou no não pertencimento ao ambiente em que vive, não tendo a sua forma de amor reconhecida e aceita pelos seus familiares, como acontece com grande maioria das pessoas LGBTQIAPN+.

Além disso, temos o caso de Úrsula que, inspirada na cultura Drag Queen, traz elementos que nos permitem problematizar como a cultura LGBTQIAPN+ consegue atingir certos espaços e como elas transitam nesses espaços. Segundo Tom Smyth, em seu artigo para a Vogue, a ideia de tornar Divine a inspiração foi muito bem recebida por Howard Ashman, produtor e compositor das músicas da animação, que era um homem gay (2023). Assim, não podemos ver apenas com negatividade a presença de Úrsula no filme e suas influências da cultura Drag, ela funciona como uma forma de representação e representatividade do mundo de um dos seus principais produtores. Mas, ao olhar rapidamente para os filmes da Disney, notamos que características desviantes da norma, associadas frequentemente a comunidade LGBTQIAPN+, como a feminilidade de personagens masculinos e o exagero do feminino de personagens femininas, são encontradas quase que exclusivamente nos vilões, como a Rainha Má (Branca de Neve e os Sete Anões), Capitão Gancho (Peter Pan), Scar (O Rei Leão), Jafar (Aladdin), Gaston (A Bela e a Fera), Hades (Hércules), Dr. Facilier (A Princesa e o Sapo), Yzma (A Nova Onda do Imperador), Alemnda Slim (Nem Que A Vaca Tussa), nos permitindo questionar o tipo de representação que essa comunidade marginalizada possui

dentro dos longas do estúdio.

Concluimos que o filme de animação, como todo produto cultural, não é neutro, carregando em si os valores da sociedade da qual faz parte, não podendo ser compreendido totalmente se deslocado de seu tempo e espaço.

## REFERÊNCIAS

BELOTO CABRAL, Luis Fernando; AGUILERA, Yanet. **Imagem, Retórica e História da Arte em Pinóquio, de Walt Disney Pictures**. Dixit, [S. l.], n. 29, p. 68-83, jul.-dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i29.1698>. Acesso em: 8 de nov. de 2025.

BORGES, Luiz Antonio Dias. **História da animação: uso da técnica e estética**. Revista Livre de Cinema, v. 6, n. 2, p. 63-82, 2019. Disponível em: <https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/220>. Acesso em: 06 out. 2025.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. **O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos**. História Unicap, v. 4, n. 8, p. 264-273, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961>. Acesso em: 6 out. 2025.

DENIS, Sébastien. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LIMA, Savio Queiroz. **Identidades Secretas Sexualidades Ocultas: Gênero e Sexualidade nas Super-heroínas das Histórias em Quadrinhos**. 1 ed. Simões Filho-BA: Editora Devires, 2024.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método**. Revista Esboços, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>. Acesso em: 28 maio 2025.

LEVINE, Nick. **Divine: How a shocking drag queen became a mainstream icon**. BBC, [S.l.], out. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20241011-how-shocking-drag-queen-divine-went-mainstream>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura**. HISTÓRIA: FRONTEIRAS XX SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, 20, 1999, Florianópolis. Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH, Florianópolis-SC: FFLCH/USP, jul. 1999, p. 819-831.

SMYTH, Tom. **The Little Known Drag Origins of The Little Mermaid's Ursula**. Vogue, [S.l.], mai. 2023. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/ursula-little-mermaid-drag>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

VASCONCELLOS, Andréa Colin. **Desenho animado, uma fonte histórica**. Revista Encontros, Fortaleza, v. 13, n. 24, 2015. Disponível em: <https://www.sumarios.org/artigo/desenho-animado-uma-fonte-hist%C3%B3rica>. Acesso em: 28 maio 2025.

# INSTAURANDO CRISES: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO CINEMA-ESCU LTURA NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

Tom Lisboa

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe refletir sobre o Cinema-Escultura como um objeto que tensiona o campo da comunicação a partir das crises que instaura — tanto em relação ao dispositivo cinematográfico clássico quanto ao conceito de cinema expandido. O termo Cinema-Escultura se refere a uma série de obras autorais que surgem da interseção entre fotografia, instalação e linguagem fílmica, e que passaram a integrar, desde 2022, uma investigação doutoral em torno da experiência estética na contemporaneidade. Estas obras, embora formalmente próximas da escultura e conceitualmente relacionadas ao cinema, não se encaixam plenamente em nenhum desses domínios, operando por fricção e deslizamento entre campos.

A noção de experiência estética, central nesta análise, não será tratada aqui como manifestação de epifania ou como juízo de gosto, mas sim como o efeito de um atrito sensível entre sujeito e objeto. Esse entendimento dialoga com Hans Ulrich Gumbrecht (2006), que vê a experiência estética como pequenas crises cotidianas de percepção, e com César Guimarães (2004), ao sugerir que certos objetos artísticos funcionam como mediadores de experiências, ativando camadas de sentido por meio do estranhamento. No campo da comunicação, essa perspectiva estética se fortalece nos estudos sobre mediações e recepção. Como destacam Marques e Martino (2015), os processos comunicacionais implicam dimensões afetivas e partilhadas que não se esgotam na racionalidade do logos. Cinema-Escultura, ao desarticular elementos como a linearidade narrativa, a frontalidade da projeção e a imobilidade da recepção, convoca o público para um tipo de engajamento sensorial que o insere ativamente na produção de sentido, promovendo uma estética da mediação.

A partir das formulações de André Parente (2009) sobre o dispositivo cinematográfico institucional e das contribuições de Rosalind Krauss (1979) sobre o campo expandido da escultura, compreende-se que Cinema-Escultura ocupa uma zona de tensão crítica. Rompe com a arquitetura da sala tradicional, desfaz o faixão único de projeção e propõe uma forma narrativa em suspensão, onde os rastros do tempo se acumulam em camadas, sem hierarquia.

Nesse cenário de experimentações, a estética deixa de ser atributo do objeto para se tornar dimensão relacional. Como observa Valverde (2008), interessa à comunicação estudar experiências em que o espectador assume papel ativo na produção de sentidos, em vez de simplesmente decodificar mensagens previamente organizadas. Este trabalho tem como objetivo analisar as crises instauradas pelo Cinema-Escultura como experiências estéticas no campo da comunicação, discutindo como elas desestabilizam as convenções do dispositivo cinematográfico clássico e apontam novas possibilidades para o cinema expandido.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A presente pesquisa insere-se no debate contemporâneo sobre as relações entre arte, cinema e comunicação, tomando como eixo a noção de experiência estética e suas implicações nos processos comunicacionais. Parte-se da compreensão de que o cinema, ao longo do século XX, consolidou-se como um dispositivo normatizado, estruturado pela sala escura, pela projeção unidirecional e pela narrativa linear, processo amplamente promovido pelo modelo hollywoodiano. Segundo André Parente, essa configuração promove um efeito de naturalização que conduz o espectador a uma posição de quase alienação, na medida em que ele se identifica menos com o conteúdo representado e mais com os próprios mecanismos que tornam a imagem visível.

A partir da década de 1960, artistas, cineastas e teóricos passaram a questionar esse paradigma, contribuindo para o surgimento do que Stan VanDerBeek e, posteriormente, Gene Youngblood (1970) denominaram Cinema Expandido. Nesse contexto, multiplicam-se experiências que rompem com a linearidade narrativa e com a passividade do espectador, favorecendo a mobilidade do corpo, a multisensorialidade e a integração entre distintas linguagens artísticas. As proposições de Nam June Paik, como a obra *Zen for Film*, e os ambientes criados por Hélio Oiticica em seus *Quase-Cinemas* exemplificam esse deslocamento ao convocar o corpo, o espaço e a participação como dimensões centrais da experiência estética.

No campo da Comunicação, essa inflexão encontra respaldo nas reflexões de Ângela Cristina Salgueiro Marques e Luiz Mauro Sá Martino (2015), para quem a significação de uma obra não se limita a seu suporte material, mas se constitui a partir de sua dimensão relacional, ancorada na fruição, no compartilhamento e na produção de sentido decorrente da experiência vivida. Essa abordagem articula-se ainda com as proposições de Jesús Martín-Barbero (2009), que defende um deslocamento do enfoque analítico se move dos meios para as mediações, reconhecendo o sujeito como agente ativo no processo comunicacional.

César Guimarães (2004) e Monclar Valverde (2008) contribuem para aprofundar essa perspectiva ao compreenderem a experiência estética como um processo de transformação e crise, no qual o sujeito, ao ser atravessado pelo objeto sensível, reorganiza suas percepções, seus afetos e suas formas de interpretação do mundo. É nesse horizonte que se insere a série Cinema-Escultura, entendida como um dispositivo híbrido que tensiona as fronteiras entre cinema, fotografia e escultura, instaurando rupturas perceptivas e narrativas que ampliam as possibilidades de investigação da estética no campo da Comunicação ao privilegiar o estranhamento, a relação e a experiência sensível.

## DESENVOLVIMENTO

Desde o final dos anos 1910, o cinema tem sido majoritariamente pensado e vivido como um dispositivo normatizado e adequado ao formato que o consagrou tanto como uma forma de arte quanto de entretenimento: o longa-metragem. A projeção em uma tela, dentro de uma sala escura, onde espectadores acondicionados em seus lugares assistem a uma narrativa (provavelmente linear) foi institucionalizado por Hollywood logo após a I Guerra Mundial e, até hoje, dita as regras do mercado. Dentro desta configuração considerada “clássica”, André Parente destaca um sentimento de quase alienação do espectador porque ela foi pensada para alojá-lo no centro da ação e acomodar sua mente para os discursos que lhe serão

projetados. Em outras palavras, ele “se identifica menos com o que é representado no espetáculo, do que com que produz o espetáculo: com o que não é visível, mas torna visível” (Parente, 2007, p. 8).

Por outro lado, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960, não apenas cineastas, mas teóricos e artistas de diferentes áreas, vêm questionando e renovando as possibilidades de nos relacionarmos com o dispositivo cinematográfico. De modo geral, estas contribuições, apesar de distintas uma das outras, incorporam alguns aspectos, tais como o livre deslocamento do espectador, a multiplicidade de telas e pontos de projeção, a contaminação com outras áreas artísticas e uma proximidade mais crítica e interativa do público com as imagens. Parente e Carvalho (2009) ressaltam, neste período, os estudos iniciais de Jean-Louis Baudry sobre o dispositivo do cinema e seus efeitos sobre o espectador<sup>1</sup>. Para Baudry, dizem os autores, “a impressão de realidade gerada pelo cinema clássico seria então fruto de um processo de reificação da imagem, de uma articulação ideológica, determinada a ocultar os processos de representação que o cinema implica, como se este pudesse dizer as verdades do mundo sem intermediação” (p.30). De forma mais pragmática, o Grupo Fluxus, constituído por artistas como Joseph Beuys, Yoko Ono e Nam June Paik, tem em sua vasta produção, que inclui exposições e *happenings*, cerca de 40 filmes curtos chamados *fluxfilms*. É de Paik o experimental *Zen for Film* (1962-64) que une performance, instalação e cinema. Fazendo uma crítica direta aos caríssimos padrões da indústria de Hollywood, ele projeta sobre uma tela em branco 30 minutos de película 16mm sem nada gravado (Marzliak et al., 2016, p.267). No entanto, superado o estranhamento de se enxergar apenas um faixo luminoso, um novo aspecto relacional vinha à tona: as sombras que as pessoas presentes podiam produzir ao passar entre o projetor e o anteparo e até mesmo a poeira suspensa no ar traziam movimento e originalidade à obra. Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho (2018) destacam o mesmo inconformismo de Hélio Oiticica em Quase-Cinemas: “Quando, na década de 1970, começou a trabalhar com ‘acontecimentos audiovisuais’, exasperou sua irritação frente aos caminhos tomados pelo cinema, levando consigo a ideia de liberdade e participação em ambientes construídos para o deleite do público” (p.5). Os Quase-Cinemas<sup>2</sup> são ambientes que descondicionam o espectador da contemplação de imagens prontas e narrativas lineares, “ambientações imersivas com projeções de slides e objetos a serem manipulados para a efetiva participação do público-visitante. (...) trilha sonora e objetos do cotidiano, como redes, areia, lixas de unha, panos, estopas etc., que formavam um ambiente sensorial atraente para o participante” (Marzliak et al., 2016, p. 269). Nesta experiência de Oiticica, de acordo com Marzliak e Sobrinho, “o sublime está entre o que o participante percebe no espaço de exposição e aquilo que o atravessa” (2018, p.26). Por fim, importante mencionar o cineasta norte-americano Stan VanDerBeek, que cunhou, em 1966, a expressão “Cinema Expandido”, termo que foi utilizado por Gene Youngblood, primeiro como título de sua coluna no *Los Angeles Free Press*, e posteriormente, para seu livro publicado em 1970 (Youngblood, 2024). Em 1963, VanDerBeek construiu

---

<sup>1</sup> Dois importantes ensaios são da década de 1970: “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, de 1970, e “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, de 1975.

<sup>2</sup> Quase-Cinemas é uma denominação associada aos seguintes filmes: Agrippina é Roma-Manhattan (1972), Neyró-tika (1973), Cosmococa - programa in progress (1973) e Helena Inventa Ângela Maria (1975).

o movie-drome, uma espécie de cúpula (domo) onde as pessoas podiam se deitar no chão (ou caminhar ou ficar em pé) enquanto eram envolvidas por múltiplas projeções, substituindo assim o modo unidirecional do cinema convencional, a linearidade narrativa e o “cubículo” da sala escura. O que se via dentro deste espaço era algo como uma colagem em grande formato em constante reagrupamento, onde trinta a quarenta filmes e cinco apresentações de slides foram organizadas em dezessete programas de imagem e som que eram projetados nesta estrutura semi-esférica.

A proposta de Cinema-Escultura articula-se a partir da combinação de dois aspectos que, na opinião deste pesquisador, não foram apropriadamente explorados nos dispositivos do Cinema Expandido: sua vinculação a um projetor e/ou às imagens em movimento. Como será possível perceber adiante, Cinema-Escultura se equilibra em um terreno sujeito a deslizamentos porque não é cinema nem escultura. No entanto, sua estrutura surge a partir de frestas existentes nestas áreas que pareciam estar à espera que algo inesperado se desenvolvesse. Deste modo, antes de partir para a descrição e análise dos objetos desta série, cabe uma observação que será importante até o final deste texto.

A noção de estética que está sendo tratada aqui não se limita ao belo ou juízo de gosto, mas ao que Marques e Martinho consideram fundamental para a comunicação, que é valorizar a “experiência que se processa através dos objetos culturais, considerando-os para além de seu suporte material” (2015, p.37), ou seja, seu aspecto relacional.

As obras de Cinema-Escultura são objetos que sobrepõem em seu interior 6 a 8 lâminas de acrílico (de dimensões variadas, mas geralmente algo entre 15x21cm) com impressões fotográficas transparentes que terminam por simular a tridimensionalidade própria das esculturas (ou da fotografia estereoscópica, mas sem a utilização de lentes ou binóculos). Seu caráter escultórico, como já foi dito, não é proveniente de uma prática pessoal. Ao contrário, ele é uma abstração do que o diretor russo Andrei Tarkovski considera ser a prática no cinema:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 1998, p. 72).

O processo de criação remonta o de uma escultura tradicional. Primeiramente é necessário um “bloco bruto”. Ele é gerado com uma câmera fotográfica fixa em um tripé que vai registrar uma cena bem ao estilo dos Irmãos Lumière. Pode ser tanto pessoas caminhando em uma feira quanto cruzando uma ponte ou saindo de um metrô. Durante uns 5 ou 10 minutos, dezenas (e, em alguns casos, centenas) de fotos são produzidas a partir deste ponto de vista imóvel. O acionamento do disparador não é automático, mas uma escolha feita a partir de elementos que se aproximam e passam pelo visor da câmera. Estas fotos do “bloco bruto”, de certo modo, são equivalentes aos fotogramas, tanto que se todas elas fossem animadas sequencialmente, elas produziriam um filme bem realista, apesar de levemente truncado por conta do

intervalo de tempo irregular entre um disparo e outro. No entanto, apesar deste filme existir em potencial, ele nunca é produzido.

Com este “bloco bruto” nas mãos, os primeiros contornos da escultura começam a ser feitos. Primeiramente, apenas as fotos que apresentam alguma situação, composição ou personagens (transeuntes) que pareçam relevantes são selecionadas. Isto já reduz o bloco original consideravelmente, em cerca de 90%. A seguir, estes contornos serão aperfeiçoados. Desta seleção de fotos, apagam-se os elementos considerados desnecessários (ou parafraseando Tarkovski, tudo aquilo que não é necessário é cortado e rejeitado), restando apenas uma coleção de várias tiras verticais que exibem a mínima informação necessária para “o filme” da escultura.

Por fim, há o “polimento final”, onde as diversas tiras verticais são sobrepostas no Photoshop para simular a(s) escultura(s) para aquele cenário. Há diferentes composições possíveis e um mesmo lugar pode ter várias formações com diferentes interações. Uma vez que se chega um resultado satisfatório, ele é impresso em diferentes lâminas de acrílico e aglomerado em um único objeto.

Nesta seção, procurou-se, além de apresentar formalmente Cinema-Escultura, traçar um brevíssimo histórico de afinidades que esta série estabelece com teorias e trabalhos de outros artistas que, no campo expandido do cinema, (re)trabalharam a questão do dispositivo cinematográfico. Neste percurso, se formos prestar atenção ao que foi escrito nas linhas anteriores, perceberemos que às obras mencionadas foram associadas sensações como deleite, encantamento, inconformismo ou estranhamento. Se o objetivo aqui é discutirmos o aspecto relacional de Cinema-Escultura excluindo o juízo de gosto (até porque não foram conduzidas pesquisas qualitativas com espectadores e o autoelogio soaria arrogante), como avaliá-los o que ele tem de incomunicável como dispositivo? Ou colocando a pergunta de outra maneira: como sua experiência estética se concretiza a partir de um olhar comunicacional?

## **A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO CINEMA ESCULTURA NA COMUNICAÇÃO**

Até agora, um dos principais cuidados tomados na apresentação de Cinema-Escultura foi conectá-lo frequentemente com suas referências, sejam elas com os dispositivos do cinema clássico, as teorias da fotografia, do cinema e da escultura expandidos ou produções de outros artistas. A primeira justificativa para isto é colocar a experiência estética, que parece ser própria de um indivíduo, dentro de um contexto social mais amplo, uma vez que “diante das situações concretas, ela concerne tanto às regras e convicções que nos governam (e das quais não duvidamos), quanto à significação (aberta à problematização) que passamos a conceder aos novos fenômenos que experimentamos” (Guimarães e França, 2006, p.100 apud Marques e Martino, 2015, p.41). Um objeto artístico não é apenas fisiologicamente sentido, o que seria uma concepção simplista da *aesthesis*, mas “atribuído sentido”, ou seja, ele dialoga/provoca a intelecção do receptor. Neste processo de percepção projetiva, qualquer revelação por mais singular que seja, emerge de condicionamentos ou padrões anteriormente assimilados. A segunda é para ressaltar o que César Guimarães (2004) chamou de negatividade fundamental da experiência estética: “fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (...), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então

constituía o limite de todo real possível” (p.5). Por fim, até mesmo do ponto de vista etimológico, a origem latina da palavra experiência traz embutida a ideia de se aprender ou conhecer além das fronteiras, dos limites. Valverde (2008) ainda reitera em “Comunicação e experiência estética” sua relação de aprendizado e superação do passado e chama a atenção que expressões como “periferia” e, particularmente, “perigo” compartilham com experiência o mesmo radical (p.10).

A experiência que nos interessa, portanto, é da ordem da transformação, de fazer com que “o indivíduo, ao passar por ela (ou ao fazer uma experiência), não seja mais o mesmo” (Dewey, 2005 apud Marques e Martino, 2015, p.37). Como veremos na análise de Cinema-Escultura como dispositivo cinematográfico, elas são da ordem do estranhamento mas, através do encadeamento de argumentos, imagens e referências, pretende-se reduzir possíveis traumas e contribuir para fraturar certos (pré)conceitos e abrir espaço para consensos e outros tantos dissensos. Transformar-se é também (uma nem sempre fácil) autodescoberta. John Dewey, inclusive, chama a atenção para o elemento de padecimento e sofrimento contido em toda experiência (Ibid.), o que Gumbrecht (2006) denomina de “pequenas crises” (p. 51).

Construindo a partir dos elementos do dispositivo cinematográfico clássico descritos por Carvalho e Parente (2009), vamos estudar agora três “crises” instauradas por Cinema- Escultura: a da arquitetura da sala, a da tecnologia de captação/projeção e a forma narrativa. A primeira ruptura é com a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, que colocou a tela no lugar onde estariam os atores no palco e a plateia acomodada em lugares fixos logo à sua frente. Emprestou também do teatro algo ritualístico, como a chegada repentina de uma penumbra no recinto anunciando o espetáculo, acalmando os ânimos e transferindo nossa atenção do mundo ao qual estamos circunscritos para o universo ficcional da história projetada. Em sua nova configuração expandida, ao contrário, a sala precisa ser bem iluminada porque as esculturas não possuem luz própria e as camadas de acrílico com fotografias transparentes impressas são melhor visualizadas sobre um fundo branco.

Além disso, o ambiente não precisa ser no formato de uma caixa ou cubo ou possuir assentos porque os visitantes precisam necessariamente caminhar entre as obras para acessar as diferentes narrativas disponíveis (no espaço expositivo pode haver um ou mais objetos). A postura ativa do espectador inclui algo além deste livre deslocamento: para observar os dois lados da escultura (por possuir camadas transparentes, há informações que são mais nítidas de um lado do que de outro), ele precisa ou circundá-la ou girá-la com as mãos, desenvolvendo um tipo de percepção tátil ausente no formato clássico. Em relação ao segundo aspecto, a tecnologia de captação e projeção é igualmente desconstruída. Considerando como referência o período pré-digital, Cinema-Escultura não é composto por uma sequência de fotogramas que procuram restituir a naturalidade do movimento. Aliás, qualquer alteração neste aspecto no dispositivo clássico ou seria um erro ou um exercício de metalinguagem proposto por algum diretor. Cinema-Escultura parte de um grupo de fotografias que pertencem a um mesmo intervalo de tempo, mas que não o representa por completo por dois motivos: cerca de 90% das fotos geradas são descartadas e, as cerca de 10% remanescentes são recortadas, embaralhadas e amontoadas, suprimindo qualquer possibilidade de reprodução linear do que foi filmado. Já a projeção unidirecional que atinge um anteparo opaco em uma sala escura é substituída por múltiplas “narrativas em potencial” das camadas de acrílico que são atravessadas pela luz ambiente.

“Em potencial” porque, apesar de presentes no local de visitação, elas não são impostas ao público. Nesta simultaneidade de esculturas disponíveis no espaço, cada pessoa escolhe as obras que deseja interagir, uma tarefa que pode incluir todos os trabalhos em profundidade ou a superficialidade de uma apreciação geral. O que significa que não existe uma sessão com tempo programado, mas um tempo que dura de acordo com a disponibilidade ou interesse de cada um.

Por fim, a narrativa linear é subvertida por uma “narrativa de sobreposições”. Os fotogramas não se sucedem, anulando o precedente, mas coexistem, sobrepõem-se sem deixar pistas da ordem dos atos expostos e instaurando uma “imóvel presentificação de instantes”. Um dos efeitos que surgem são os rastros de tempo que se tornam visíveis, consequência da ausência de hierarquia e sincronia do passado em determinada paisagem. O movimento existe, mas em suspensão e aglomerado, pronto para ser escavado pelo olhar do espectador. Nesse processo exploratório, um filme talvez animado forme-se em nossa mente, resultado das rachaduras e desníveis propostos em cada obra.

Objetos artísticos como Cinema-Escultura privilegiam o aspecto relacional próprios da estética e da comunicação. Guimarães (2004) chega a classificá-los como “*medium* de uma presentificação de experiências” (p.4) porque é através do atrito entre a significação destes objetos e a nossa experiência presente (e das crises instauradas) que o vínculo comunicacional se firma. Já Braga (2007) destaca o aspecto sensível da estética na comunicação que trabalha dentro da perspectiva que os *dispositivos interacionais* “se referem a uma noção de relação que contempla, para além do estritamente racional, também o afetivo” (Marques e Martino, 2015, p.35).

Deste modo, ao pensarmos em uma estética da comunicação estamos compreendendo o fenômeno comunicacional para além dos estudos de mídia ou dos meios de comunicação de massa e propondo um deslocamento dos “meios às mediações”, tal como defendido por Jesús Martín-Barbero (2009), que coloca o receptor não como mero destinatário de mensagens, mas como detonador de um processo que se inicia a partir de sua relação com os meios. Para Laan Mendes de Barros (2008) esse foco nas mediações não se configura “como antítese da mídia, mas como contexto no qual os ‘textos’ midiáticos ganham sentido” (p.13). Dentro desta perspectiva, as possibilidades interpretativas de uma sensação ou a elaboração poética detonada por objetos artísticos como Cinema-Escultura passaram a atender a um desafio constante da comunicação: “encontrar um objeto de estudo que supere a ‘docilidade’ e a certa dispersão interdisciplinar e, ao mesmo tempo, não se entregue a um sentimento “ufanista” em relação aos meios tecnológicos” (p .7).

## CONCLUSÃO

Originalmente, a palavra crise foi ligada à medicina. Seu vocábulo latino *crísis* significa “momento de decisão, de mudança súbita” de um estado de saúde, e o grego *krísis* designa o momento na evolução de uma doença em que ela se define entre o agravamento ou a cura. Seu uso parece apropriado quando se fala de experiência estética e comunicação porque elas lidam tanto com aspectos emocionais complexos quanto com racionalizações que procuram dar conta de estímulos de diferentes ordens. Igualmente, trata-se de uma transformação que tem forte base relacional, não tão radical quanto a vida ou a morte, mas podendo ser exasperantes e problemáticos em sua investigação. Neste processo de instauração e enfrentamento de

crises, pressuposições transformam-se em novas suposições, certezas abrem espaço para novas dúvidas e, felizmente, algumas provocações encontram a calma de um possível entendimento (ou diagnóstico). Guimarães (2004) chama atenção para o que Martin Seel denominou de “comunicação presentificante” (p. 5) este processo de responder às *coerções acontecimentais* próprios da experiência estética que tem por vocação instaurar crises entre o indivíduo e um objeto problemático em uma situação não familiar.

Cinema-escultura instaura pelo menos duas crises em relação ao dispositivo cinematográfico. Quando confrontado com seu formato clássico, ele dialoga com experimentos do campo expandido que desafiaram a estrutura da sala escura, as tecnologias de captação, a projeção unidirecional sobre um anteparo, a imobilidade física do espectador e a linearidade narrativa. Por fim, há um segundo momento em que, dentro deste campo expandido do cinema, ele detecta brechas e encontra espaço para promover novas rupturas. Ao eliminar o movimento característico desta forma de arte audiovisual, acondicionar as imagens/fotogramas de modo estático como uma escultura, e desvincular sua apreciação da dependência de um projetor, novos questionamentos, interações e sensações vêm à tona. Como experiência estética, objeto comunicacional ou instaurador de crises, Cinema-Escultura promove uma (discreta e provocativa) renovação da experiência homogeneizada e mercantil do modo como normalmente assistimos a um filme. Apenas colocando em crise este formato dominante encontraremos alguma luz para escapar do espetáculo das projeções que nos mantém presos a esta caverna.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise do Cinema-Escultura evidencia três tipos principais de crise no dispositivo cinematográfico tradicional. A primeira é espacial. A sala escura e fixa é substituída por ambientes abertos e iluminados, nos quais o espectador se desloca entre as obras. Esse movimento do corpo, em lugar do olhar imóvel, transforma a experiência perceptiva, conforme já indicado por Valverde (2008).

A segunda crise é técnica. As imagens deixam de se encadear em sequência temporal e passam a coexistir em camadas transparentes, articuladas no espaço. A linearidade do cinema clássico é interrompida, e a ausência de uma narrativa fechada dá lugar a uma experiência fragmentária e sensorial, produzindo o que Gumbrecht (2006) denomina “pequenas crises da percepção”, nas quais o sentido não é dado, mas construído de forma contingente pelo observador.

A terceira crise é narrativa. Em vez de uma estrutura baseada em começo, meio e fim, instaura-se uma lógica de justaposição, na qual o tempo é condensado e a montagem se realiza subjetivamente. Esse deslocamento dialoga com as proposições de André Parente e Victa de Carvalho (2009), que situam a arte contemporânea e a tecnologia como forças de desestabilização do cinema tradicional.

Essa experiência configura uma fruição que desorganiza o sistema representacional clássico e inaugura uma estética de suspensão, improviso e gesto. Cinema, escultura, fotografia e instalação se articulam em uma nova gramática da percepção, voltada ao sensível e ao relacional. Ver, deslocar-se e imaginar passam a ocorrer simultaneamente, dissolvendo fronteiras entre meios e instaurando uma presença instável, em que a crise deixa de ser efeito e se torna procedimento.

Nessa perspectiva, o Cinema-Escultura aproxima-se do *expanded cinema* formulado por Gene

Youngblood e das práticas de *media art* que compreendem o dispositivo como campo relacional, conforme discutem Katia Maciel (2011), Christine Mello (2008) e Giselle Beiguelman (2016). Por fim, propõe-se que as crises espacial, técnica e narrativa sejam pensadas de forma integrada: o espaço vincula-se ao corpo, a técnica à matéria e a narrativa ao tempo. Esse entrelaçamento pode ser representado visualmente em um diagrama que evidencie o dispositivo como mediador sensível da experiência comunicacional, em diálogo com as reflexões de Arlindo Machado (2015) e Eduardo de Jesus (2014) sobre imagem, tecnologia e recepção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinema-Escultura instaura crises fundamentais no dispositivo cinematográfico tradicional. Ao romper com a arquitetura da sala escura, ao desestabilizar a linearidade narrativa e ao propor uma experiência cinematográfica dissociada da projeção, essas obras deslocam o cinema de seu enquadramento institucional e o reposicionam no campo ampliado das práticas artísticas contemporâneas. Nesse deslocamento, a experiência estética deixa de ser compreendida como simples contemplação para afirmar-se como relação ativa entre sujeito e objeto.

A crise instaurada não opera como ruptura negativa, mas como potência estética e comunicacional. Ao tensionar as convenções que historicamente organizaram o cinema, Cinema-Escultura desafia os limites entre cinema, escultura e fotografia e evidencia que tais fronteiras são menos estáveis do que frequentemente se supõe. O que emerge desse processo é uma reorganização das formas de percepção e de participação do espectador, convocado a explorar o objeto artístico por meio do deslocamento, da manipulação e da imaginação.

Nesse contexto, o dispositivo expandido adquire maior densidade conceitual ao incorporar o corpo e o tempo como camadas constitutivas da obra. A experiência estética passa a se configurar como acontecimento relacional, no qual percepção, movimento e interpretação se entrelaçam. Cinema-Escultura não apenas questiona o formato hegemônico da experiência cinematográfica, mas sugere outras formas de relação sensível com as imagens e com os objetos técnicos que participam do campo da comunicação contemporânea.

## REFERÊNCIAS

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

BARROS, Laan Mendes de. Os meios ou as mediações: qual o objeto de estudo da comunicação?. In: **Encontro da Compós**, XVII, São Paulo, 2008.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da Amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Sesc, 2016.

GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. E-Compós (Brasília) , Salvador, v. 1, n.1, p. 1-13, 2004.

GUMBRECHT, Hans. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: Guimaraes, C; Leal, B; Mendonça, C. **Comunicação e experiência estética**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

JESUS, Eduardo de. **Imagem, tecnologia e comunicação**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2014.

MACIEL, Katia. **Corpo e tela: interatividade e imersão no audiovisual contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. Campinas: Papirus, 2015.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARQUES, Angela.; MARTINO, Luiz Mauro Sá. A comunicação, o comum e a alteridade: para uma epistemologia da experiência estética. In: **Logos**. 22/2: p. 31-44, 2015.

MARTINO, Luiz Mauro Sá. Aproximações Entre Estética E Comunicação: Aberturas possíveis e diálogos Entre Os Conceitos. In: **Intexto**, nº 36, agosto de 2016, p. 14-29, doi:10.19132/1807-8583201636.14-29.

MARZLIAK, Natasha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de; VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel). In: **Visualidades**, Goiânia, v.14, n.1, p. 256-283, jan./jun. 2016.

MARZLIAK, Natasha; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcinematográficas de instalação. **Rebeca**, v. 6, p. 100/6-130, 2018.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando (Org.). **Filmes de artista no Brasil 1965-1980**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2007.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. **Entre cinema e arte contemporânea**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: **XVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**. Anais GT Estéticas da Comunicação. São Paulo: UNIP / Compós, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Nova York: Dutton, 1970.

YOUNGBLOOD, Gene. **Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition of Expanded Cinema**. Disponível em: <https://noemalab.eu/ideas/introduction-to-the-fiftieth-anniversary-edition-of-expanded-cinema/>. Acesso em: 21 fev. 2024.

# COPRODUÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO, ENTRE 2005 A 2024

Pedro Tayllison Machado Sirino  
Luciano Castro de Carvalho

## INTRODUÇÃO

Entre 1995 e 2022, segundo dados consolidados da Ancine, foram investidos mais de 3 bilhões de reais em produções audiovisuais brasileiras (Ancine, 2023). Foram mais de 519 milhões de reais no período de 1995 a 2005 e quase o triplo entre 2006 e 2015 (pouco mais de 1 bilhão de reais). Já nos quatro anos anteriores à pandemia de COVID-19, foram R\$ 960.929.328,98 investidos na realização de filmes nacionais, uma média de 240 milhões de reais por ano (Ancine, 2023). Entre 2020 e 2022 (período da pandemia), foram R\$ 534.725.051,30 (Ancine, 2023).

Um exemplo recente dessa dinâmica é o filme *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles, lançado em 21 de novembro de 2024, indicado ao Oscar em três categorias: Melhor Filme, Melhor Filme Internacional e Melhor Atriz. A obra, realizada por meio de uma coprodução entre Brasil e França, alcançou o primeiro lugar nas bilheteiras brasileiras, superando grandes produções hollywoodianas, como *Gladiador 2*. Segundo dados da Comscore divulgados pelo site CinePop (2024), *Ainda Estou Aqui* tornou-se a maior bilheteira de um filme brasileiro no período pós-pandemia. Esse resultado reforça a relevância das coproduções como estratégia para ampliar a competitividade do cinema nacional, demonstrando que, quando há investimentos adequados e articulação internacional, é possível disputar espaços tradicionalmente dominados pela indústria norte-americana. Diante do exposto, o presente estudo visa realizar um mapeamento das coproduções internacionais que as produtoras cinematográficas brasileiras realizaram ao longo dos últimos 20 anos.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, será explicado, de forma breve, como um filme é produzido e comercializado no Brasil. Para isso, serão referenciados os estudos das produtoras audiovisuais Britz (2010) e Natividade (2018), do distribuidor Braga (2010) e do exibidor Luca (2010). Iafa Britz tem mais de 20 anos de experiência como produtora de cinema, sendo responsável pela produção de mais de 25 obras, incluindo o filme *Nosso Lar* e a trilogia *Minha mãe é uma peça* (Filme B, 2025a). Claudia da Natividade produziu o filme premiado nacional e internacionalmente *Estômago* (Filme B, 2025b).

O produtor de cinema é o profissional que atua como um gestor da obra, tendo que ter conhecimentos específicos de gestão administrativa e contábil, pois precisa compreender e acompanhar todo o processo de criação, produção e comercialização de um filme (Britz, 2010). A empresa produtora, com fins lucrativos, atua seguindo leis locais, necessidades sindicais, responsabilidades sociais e cargas tributárias, em consonância com o seu objetivo social (Britz, 2010).

Produzir cada cena de um filme é algo custoso, uma vez que cada informação presente nela exige investimento financeiro e tempo de planejamento (Britz, 2010). Os recursos públicos que financiam a realização dessas obras podem ser obtidos por meio do fomento direto, com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e Funcine, e por meio do fomento indireto, por meio dos mecanismos de fomento estabelecidos pela Lei nº 8.685/93, que permite deduções do imposto de renda, para pessoas jurídicas e pessoas físicas que investem em produções nacionais (Britz, 2010). Natividade (2018, p.44) corrobora Britz (2010) ao afirmar que os produtores conseguem recursos financeiros por meio de “investimentos diretos vindos dos mecanismos de renúncia fiscal, fundos de financiamento setorial, marketing cultural ou merchandising.”

Dentre os investimentos que precisam ser realizados para que um filme consiga ser realizado, destacam-se: contratação de equipe técnica (técnicos de som, montadores, editores, entre outros) e artística (roteiristas, diretores, atores, entre outros); de equipamentos; de alimentação, transporte e hospedagem de toda equipe; de cenários e estúdios etc. (Britz, 2010).

O produtor é o responsável por garantir que o filme consiga ser lançado e que todos os recursos financeiros e artísticos tenham sido utilizados da maneira mais eficiente na sua produção (Britz, 2010). E, ainda, é o responsável por planejar, arrecadar e prestar contas de toda a parte financeira do filme, incluindo a forma como ele será distribuído e comercializado (Natividade, 2018). Durante a realização de um filme, principalmente durante as filmagens, o produtor precisa realizar um controle diário do fluxo de caixa da produção, controlando cada saída de recurso, tanto para garantir que não falem recursos no meio das filmagens como para garantir que o mínimo de despesas extras ocorra (Britz, 2010; Natividade, 2018).

Para conseguir parcerias estratégicas e investidores para o projeto, o produtor desenvolve um *business plan*, que demonstra o resultado comercial que o filme pretende atingir *versus* o custo de produção e distribuição (Natividade, 2018). Desde o início, é definido qual será o mercado consumidor da obra, uma vez que todos os trabalhos artísticos e mercadológicos precisam ser direcionados para que o público consumidor escolhido consiga se relacionar com a obra (Natividade, 2018). Independente se o filme for uma obra comercial, cujo foco seja gerar entretenimento, ou uma obra de cunho artístico, o público-alvo do filme precisa ser previamente definido (Natividade, 2018).

Para que um filme consiga ser realizado, é necessário que o produtor consiga equilibrar tanto os aspectos artísticos quanto comerciais da obra (Natividade, 2018). Por mais que a produção de um filme seja algo mais artístico e artesanal, semelhante a uma obra de arte, a forma como ele é reproduzido e distribuído, com a realização de um considerável número de cópias para atingir o maior público possível, torna-o um produto industrial tanto quanto automóveis, eletrodomésticos, entre outros (Braga, 2010). Importante salientar que, quando o filme chega às salas de cinema, mesmo sendo uma obra artístico-cultural, será vendido da mesma forma que qualquer produto em um supermercado (Luca, 2010).

Se o produtor é quem faz o filme, o distribuidor é o responsável por sua exploração comercial (Britz, 2010), enquanto o exibidor é o dono do complexo de cinema, é aquele que fornece o espaço para o filme ser exibido (Luca, 2010). Nesse contexto, a jornada comercial de um filme é consideravelmente influenciada pelo desempenho que ele obtém em seu primeiro fim de semana nas bilheterias (Britz, 2010).

De acordo com Britz e Braga (2010), o desempenho de um filme no circuito de exibição depende do

investimento em divulgação, das críticas em jornais e revistas, tanto para o primeiro fim de semana de seu lançamento quanto para as semanas seguintes, pois, caso não consiga o desempenho satisfatório de público, o exibidor não o manterá em cartaz. No contexto da divulgação, faz-se pertinente destacar o papel das premiações em festivais de cinema de determinada obra, as quais tendem a contribuir, consideravelmente, com o resultado de público, fato que pode ser comprovado, por exemplo, a partir dos filmes *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, e dos filmes de Kleber Mendonça, *Aquarius* e *Bacurau*, que obtiveram premiações internacionais em renomados festivais e que, por ocasião de seus lançamentos em salas de cinema brasileiras, contribuíram com a campanha de divulgação desses filmes, resultando em excelente desempenho de público e de bilheteria. Para conseguir definir como será a comercialização de um filme, qual será a amplitude de seu lançamento e o quanto precisará ser desembolsado, o distribuidor, segundo Braga (2010), faz uso de quatro ferramentas: Bancos de dados dos lançamentos; Pesquisas de aceitação de um filme específico; Sessões de pré-estreia; e Resultados do filme em outros mercados.

A ferramenta Bancos de dados dos lançamentos fornece uma referência histórica dos desempenhos de público, de renda e geográficos de produções que já haviam sido lançadas (Braga, 2010). O distribuidor analisa como foi a performance de um filme similar ao que pretende lançar e, assim, estimar qual será o rendimento do seu filme, bem como em quais e em quantas salas ele poderá ter um bom desempenho, evitando-se, assim, a realização de mais custos com cópias e divulgação do que o necessário para aquele projeto (Braga, 2010). A ferramenta Pesquisas de aceitação de um filme específico refere-se à seleção feita por profissionais experientes, seguindo critérios preestabelecidos, de pessoas para assistirem a um determinado filme e depois responderem diversos aspectos importantes relacionados (Braga, 2010). A partir disso, será possível descobrir o público consumidor do filme bem como definir quais serão as melhores cenas e imagens para usar na campanha publicitária (Braga, 2010).

As sessões de pré-estreia não são tão precisas como as Pesquisas de aceitação de um filme específico, uma vez que não é incomum um filme ser bem elogiado entre os convidados para a sessão de pré-estreia e mesmo assim ter um baixo desempenho comercial ou de crítica (Braga, 2010). No entanto, essa ferramenta é útil para gerar o “boca a boca” para filmes “carentes de atrativos, como elenco forte, continuidade de sucesso anterior, adaptação de livros importantes” (Braga, 2010, p. 97). Por fim, os distribuidores pesquisam como foi o desempenho do filme em outros mercados, para conseguir, com base em sua experiência no circuito exibidor brasileiro, planejar a melhor e menos custosa forma de lançá-lo (Braga, 2010).

No entanto, a atividade cinematográfica é marcada por muitas incertezas e riscos. Os produtores e investidores dificilmente conseguem prever com exatidão, nem com a utilização de testes prévios e de fórmulas prontas, se o filme será rentável, pois vários fatores influenciam isso, até climáticos (Britz, 2010). Por mais que muitos fatores externos acabem impactando o resultado de público, faz-se necessário que o produtor cumpra os compromissos assumidos para a realização e difusão do filme. Com isso, as possibilidades de e conseguir novos financiamentos para futuros projetos não serão impactadas se algum de seus filmes não obtiver o retorno esperado, especialmente, se o filme obteve uma trajetória em importantes festivais de cinema (Natividade, 2018).

## MÉTODO

Esta pesquisa se caracteriza, quanto aos fins, como descritiva, uma vez que visa demonstrar a relação de coproduções cinematográfica internacional, por meio de parcerias com produtores brasileiros, no período compreendido entre 1995 e 2024. A investigação descritiva é aquela que descreve em detalhes fatos e grupos de indivíduos, e que demonstra a natureza de variáveis e as suas correlações, mas que não tem como principal finalidade explicar o motivo da ocorrência de eventos que descreve (Vergara, 2016).

Já quanto aos meios, esta pesquisa se caracteriza como documental. Vergara (2016) define pesquisa documental como aquela que coleta informações de instituições públicas e privadas. Portanto, esta tese fará uso de dados secundários (documental) publicados por órgãos ligados à indústria cinematográfica, como do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine).

Nesta pesquisa demonstraremos, a partir de dados fornecidos pela Ancine (2025a), as coproduções internacionais realizadas entre 2005 e 2024: Ano de lançamento; Certificado de Produto Brasileiro (CPB); Título do filme; Direção do filme; Gênero do filme; Empresa Produtora Majoritária Brasileira (Nome Fantasia); UF (da Empresa Produtora Majoritária Brasileira); Empresa Coprodutora Estrangeira; País da Empresa Coprodutora Estrangeira; Situação Patrimonial Brasileira; Data de Lançamento (dia/mês/ano); Distribuidora; Salas no Lançamento; Máximo de Salas; Público acumulado e Renda (R\$) acumulada.

O foco principal será o demonstrar quais foram os países que mais realizaram coproduções cinematográficas com o Brasil ao longo dos últimos 20 anos.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

No contexto da coprodução internacional, entre 2005 e 2024, as produtoras audiovisuais brasileiras realizaram 279 coproduções abrangendo 35 países ao longo desse período, resultando em (Ancine, 2025a): 77 filmes com a Argentina; 65 filmes com Portugal; 56 com a França; 25 com a Alemanha e com a Espanha; 24 com o Uruguai; 19 com o Chile; 17 com os Estados Unidos; 11 com a Itália; 9 com a Colômbia; 7 com a Inglaterra e com o México; 6 com a Holanda; 3 com a Dinamarca e com o Canadá.

O Brasil também realizou, nos últimos 20 anos, dois filmes com os seguintes países (Ancine, 2025a): 2 com a Bélgica; 2 com o Peru; 2 com Moçambique; 2 com a Índia; 2 com a Polônia; 2 com a República Dominicana; 2 com Porto Rico; 2 com a Noruega.

E, por fim, apenas 1 filme com os países (Ancine, 2025a): 1 com a Angola; 1 com a Burkina Fasso; 1 com a Coreia do Sul; 1 com a Costa Rica; 1 com Cuba; 1 com Hong-Kong; 1 com o Japão; 1 com o Panamá; 1 com o Paraguai; 1 com o Reino Unido; 1 com a Rússia; 1 com a Venezuela.

Analisando o número de coproduções em que as produtoras brasileiras realizaram somente com uma única produtora estrangeira, ou seja, sem a presença de um terceiro ou outros coprodutores estrangeiros, constatam-se as seguintes coproduções (Ancine, 2025a): 44 coproduções Brasil-Portugal; 36 coproduções Brasil-Argentina; 26 coproduções Brasil-França; 14 coproduções Brasil-Alemanha; 10 coproduções Brasil-Estados Unidos; 9 coproduções Brasil-Uruguai; 8 coproduções Brasil-Chile; 5 coproduções Brasil-Colômbia; 5 coproduções Brasil-Espanha; 5 coproduções Brasil-Itália; 5 coproduções Brasil-Inglaterra; 3 coproduções Brasil-México; 2 coproduções Brasil-Dinamarca; 2 coproduções Brasil-Índia; 2 coproduções Brasil-Polônia;

1 coprodução Brasil-Angola; 1 coprodução Brasil-Bélgica; 1 coprodução Brasil-Canadá; 1 coprodução Brasil-Coreia do Sul; 1 coprodução Brasil-Costa Rica; 1 coprodução Brasil-Hong-Kong; 1 coprodução Brasil-Moçambique; 1 coprodução Brasil-Panamá; 1 coprodução Brasil-Peru; 1 coprodução Brasil-Venezuela. Conforme, demonstrado no quadro 1.

**Quadro 1 – Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2024**

ANO	TÍTULO	País da Empresa Coprodutora Estrangeira	SALAS	PÚBLICO	RENDA (R\$)
2005	Diário De Um Novo Mundo	Portugal/Argentina	7	12.685	67.809,00
2006	Do Outro Lado Do Rio	França	ND	ND	ND
2006	O Céu De Suely	França/Alemanha	10	73.892	604.614,00
2006	Solo Dios Sabe	México	8	4.301	29.765,00
2007	Mutum	França	6	24.728	205.443,00
2007	O Mundo Em Duas Voltas	Inglaterra	16	54.683	507.392,00
2007	O Passado	Argentina	50	174.809	1.608.326,00
2007	Os 12 Trabalhos	Chile	9	21.173	119.716,00
2007	Proibido Proibir	Chile	13	37.182	298.600,00
2007	Viúva Rica Solteira Não Fica	Portugal	2	1.494	13.039,00
2008	A Outra Margem	Portugal	2	1.615	12.349,00
2008	Café Dos Maestros	Argentina	12	33.150	282.667,76
2008	Dot.Com	Portugal	6	5.478	46.984,00
2008	Ensaio Sobre A Cegueira	Japão/Canadá	97	904.514	7.772.105,00
2008	Estômago	Itália	19	90.498	808.377,00
2008	Falsa Loura	Portugal	9	11.786	82.600,00
2008	Maré, Nossa História De Amor	França	39	28.268	165.520,00
2008	O Banheiro Do Papa	França/Uruguai	10	66.770	550.316,00
2008	O Mistério Da Estrada De Sintra	Portugal	4	687	5.451,00
2008	Show De Bola	Alemanha	41	26.833	191.318,00
2008	Terra Vermelha	Itália	15	7.604	53.228,44
2008	Última Parada – 174	França	139	526.094	3.732.763,00
2009	A Festa Da Menina Morta	Portugal/Argentina	14	16.414	131.091,30
2009	A Ilha Da Morte	Cuba/Espanha	4	2.177	23.390,93
2009	Entre Os Dedos	Portugal	2	624	3.596,50
2009	Filmefobia	Alemanha	7	5.244	34.555,00
2009	Jean Charles	Inglaterra	167	294.231	2.454.006,02

2009	No Meu Lugar	Portugal	14	5.447	32.280,36
2010	400 Contra 1 – A História Do Comando Vermelho	Argentina	76	127.450	1.078.111,22
2010	A Guerra Dos Vizinhos	Portugal	8	22.754	85.531,45
2010	Amor Por Acaso	Estados Unidos/Estados Unidos	65	52.359	459.769,41
2010	Cidade De Plástico	Hong-Kong	2	433	4.066,00
2010	Federal	Colômbia	63	114.483	992.428,16
2010	José E Pilar	Portugal/Espanha	20	39.628	350.700,61
2010	O Homem Que Engarrafava Nuvens	Inglaterra	15	19.247	150.684,50
2010	Olhos Azuis	Argentina	20	15.499	133.821,87
2010	Os Famosos E Os Duendes Da Morte	França	10	8.328	67.637,00
2011	À Margem Do Lixo	Portugal	5	233	1.493,53
2011	As Doze Estrelas Bollywood	México/Portugal	27	3.469	32.011,56
2011	Dream – O Sonho Bollywoodiano	Estados Unidos	13	6.105	60.561,00
2011	Capitães Da Areia	Portugal	119	170.607	1.488.886,73
2011	Dawson Isla 10	Chile/Espanha	11	3.545	31.921,67
2011	Diário De Uma Busca	França	6	3.658	34.061,00
2011	Duas Mulheres	Portugal	2	232	1.725,00
2011	Embargo	Portugal/Espanha	1	344	3.242,05
2011	Estamos Juntos	Argentina	43	33.187	266.545,55
2011	Lixo Extraordinário	Inglaterra	28	52.472	405.917,34
2011	Lope	Espanha/Espanha/Espanha	25	32.790	337.065,00
2011	Marcha Da Vida	Estados Unidos	21	4.089	37.245,51
2011	O Samba Que Mora Em Mim	Portugal	7	1.886	16.095,16
2011	O Último Voo Do Flamingo	Portugal/Espanha/França/Itália/Moçambique	7	1.686	14.159,50
2011	Onde Está A Felicidade?	Espanha	170	181.680	1.643.220,39
2012	31 Minutos – O Filme	Chile/Espanha	129	59.052	428.958,47
2012	Área Q	Estados Unidos	64	38.739	393.592,81

2012	Astro, Uma Fá-bula Urbana Em Um Rio De Janeiro Mágico	Espanha	7	681	8.576,42
2012	Girimunho	Espanha/Alemanha	10	5.163	34.818,90
2012	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas	Argentina/França	6	8.836	81.785,73
2012	Infância Clandestina	Argentina/Argentina/Espanha	17	32.908	379.217,12
2012	Na Estrada - On The Road	França	118	289.507	3.310.019,59
2012	O Manuscrito Perdido	Portugal	2	145	1.012,00
2012	Violeta Foi Para O Céu	Chile/Argentina	11	37.243	362.595,26
2013	A Coleção Invisível	Estados Unidos	20	8.595	68.288,87
2013	A Memória Que Me Contam	Chile/Argentina	7	6.204	68.729,35
2013	A Sorte Em Suas Mãos	Argentina	18	25.088	316.108,79
2013	América – Uma História Portuguesa	Portugal/Espanha/Rússia	1	307	3.422,00
2013	Angie	Estados Unidos	46	9.115	99.349,14
2013	Artigas - La Redota	Espanha/Espanha/Uruguai	3	2.318	22.519,74
2013	Caleuche, O Chamado Do Mar	Chile	2	497	6.528,00
2013	Habi, A Estrangeira	Argentina	7	5.681	73.132,60
2013	Juan E A Bailarina	Argentina	9	4.256	50.125,34
2013	Laura	Venezuela	27	990	11.385,02
2013	Meu Pé De Laranja-Lima	França	101	70.459	670.313,05
2013	Morro Dos Prazeres	Holanda	5	2.283	28.026,14
2013	O País Do Desejo	Portugal	9	1.699	18.039,76
2013	Raça	Estados Unidos	8	2.112	24.601,55
2013	Repare Bem	Espanha	5	1.570	18.524,90
2013	Reus	Uruguai	1	37	374,00
2013	Segredos Da Tribo	Inglaterra	2	775	6.272,00
2013	Super Nada	México	7	2.842	29.434,12
2013	Tabu	Portugal/Alemanha/França	3	22.745	246.246,07
2013	Tokiori - Dobras Do Tempo	França	2	540	5.263,18
2014	A Oeste Do Fim Do Mundo	Argentina	16	4.780	58.339,37

2014	A Pelada	Bélgica	4	7.517	76.281,27
2014	A Primeira Missa Ou Tristes Tro- peços, Enganos E Urucum	Portugal	4	767	6.889,91
2014	Amazônia	França	212	79.317	979.964,95
2014	Coração De Leão	Argentina	46	25.936	372.720,93
2014	Entre Vales	Uruguai/Alemanha	5	3.869	37.372,93
2014	Getúlio	Portugal	182	508.901	6.447.968,11
2014	La Playa D. C.	Colômbia	3	536	5.447,50
2014	Não Pare Na Pista: A Melhor História De Pau- lo Coelho	Espanha	299	94.145	1.143.063,46
2014	O Grande Kilapy	Portugal	3	618	7.624,21
2014	Pau Brasil	Alemanha	2	301	3.516,04
2014	Praia Do Futuro	Alemanha/Alemanha	114	133.086	1.728.214,85
2014	Trash - A Espe- rança Vem Do Lixo	Inglaterra/Alemanha	266	259.283	3.040.946,35
2014	Vermelho Brasil	França/Canadá	9	538	6.555,01
2015	A Estrada 47	Itália/Portugal	52	34.358	439.151,77
2015	A Floresta Que Se Move	Uruguai	49	8.581	110.064,97
2015	A Nação Que Não Esperou Por Deus	Portugal	7	1.472	12.119,59
2015	Ausência	Chile	11	4.030	53.501,93
2015	Divã A 2	Argentina	315	164.589	1.982.583,38
2015	Os Maias - Cenas Da Vida Român- tica	Portugal	10	2.319	24.888,74
2015	Romance Policial	Chile	10	3.567	45.020,90
2016	Aquarius	França	140	357.026	5.272.300,55
2016	Boi Neon	Uruguai/Holanda	37	34.761	410.235,72
2016	Campo Grande	França	13	4.854	66.952,18
2016	Estive Em Lisboa E Lembrei De Você	Portugal	9	3.834	40.132,90
2016	Futuro Junho	Holanda	4	392	3.129,49
2016	Histórias De Alice	Portugal/Espanha	3	392	4.791,27
2016	Lua Em Sagitário	Argentina/Argentina	21	3.223	35.577,36
2016	Mate-Me Por Favor	Argentina	46	9.873	116.368,43
2016	O Ardor	Argentina/França/México/Estados Unidos	3	234	3.710,42
2016	Os Inimigos Da Dor	Uruguai	3	312	3.913,00
2016	Paulina	Argentina	19	15.324	209.170,77

2016	Prova De Coragem	Uruguai	60	12.147	167.481,20
2016	Zoom	Canadá	97	14.139	205.326,89
2017	A Cidade Onde Envelheço	Portugal	30	9.101	70.409,30
2017	A Terra Vermelha	Argentina	6	1.621	23.140,46
2017	Belo Monte - Um Mundo Onde Tudo É Possível	França	1	91	1.469,42
2017	Bruxarias	Espanha/Espanha/Espanha	14	706	6.038,23
2017	Doidas E Santas	Argentina/Argentina	94	29.925	421.006,83
2017	Dolores - Uma Mulher, Dois Amores	Argentina	15	3.366	46.505,20
2017	Era O Hotel Cambridge	Espanha/França	25	30.555	313.646,81
2017	Esteros	Argentina/Argentina/França	9	3.851	61.386,42
2017	Exodus - De Onde Vim Não Existe Mais	Alemanha	36	6.280	77.573,34
2017	Filhos De Bach	Alemanha/Alemanha	27	3.337	52.203,00
2017	Gabriel E A Montanha	França	89	42.167	698.061,29
2017	Invisível	Argentina/Argentina/Uruguai	41	9.610	80.562,53
2017	Joaquim	Portugal	35	19.671	276.847,19
2017	La Vingança	Argentina	23	5.219	83.403,52
2017	Mulher Do Pai	Uruguai	26	6.928	81.680,87
2017	Ninguém Está Olhando	Argentina/Colômbia	13	7.493	105.228,80
2017	O Ornitólogo	Portugal/França	32	4.654	32.726,85
2017	Olhando Para As Estrelas	Estados Unidos	15	594	8.672,00
2017	Pendular	Argentina/França	27	7.929	94.286,56
2017	Por Um Punhado De Dólares - Os Novos Emigrados	Alemanha	3	306	3.458,00
2017	Vazante	Portugal	30	10.178	148.149,67
2017	Yvone Kane	Portugal	3	162	2.424,19
2018	A Tropa De Trapo - Na Selva Do Arco-Íris	Espanha/Espanha	1	108	520,00
2018	A Voz Do Silêncio	Argentina/Argentina	19	3.195	43.698,00
2018	Alguém Como Eu	Portugal	134	28.530	402.739,00
2018	Alguma Coisa Assim	Alemanha	26	5.852	74.640,42

2018	As Boas Maneiras	França/França	28	11.426	172.804,00
2018	As Herdeiras	Paraguai/Uruguai/Alemanha/França/Noruega/	29	22.643	359.948,17
2018	Benzinho	Uruguai	43	39.639	599.494,00
2018	Comboio De Sal E Açúcar	Portugal/França	19	3.130	40.467,00
2018	Diamantino	Portugal/França	17	3.830	53.958,00
2018	Djon África	Portugal/Cabo Verde	36	3.183	21.115,00
2018	Híbridos, Os Espíritos Do Brasil	França/França	5	1.420	22.841,00
2018	Los Territorios	Argentina	10	878	8.536,00
2018	Moacir	Argentina	5	375	4.298,00
2018	O Grande Circo Místico	Portugal/França	152	51.480	836.874,00
2018	O Processo	Espanha	63	66.137	916.587,00
2018	Outra História Do Mundo	Uruguai/Argentina	19	5.526	86.119,00
2018	Pela Janela	Argentina	27	5.251	38.358,00
2018	Praça Paris	Argentina/Portugal	21	13.348	206.149,00
2018	Sueño Florianópolis	Argentina	34	4.127	31.292,00
2018	Uma Espécie De Família	Argentina/França	16	3.566	50.056,00
2018	Vinte Anos	Costa Rica	9	1.257	14.361,00
2018	Zama	Argentina/Espanha	27	10.411	142.427,57
2019	A Família Submersa	Argentina	14	2.538	38.427,00
2019	A Mulher Do Meu Marido	Argentina	40	3.025	50.346,00
2019	A Vida Invisível	Alemanha	119	136.419	2.310.810,24
2019	Bacurau	França	247	741.977	11.369.008,85
2019	Beatriz	Portugal	10	1.217	16.103,00
2019	Caminhos Magnéticos	Portugal	3	92	1.082,00
2019	Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos	Portugal	30	3.817	42.927,00
2019	Divino Amor	Uruguai/Dinamarca/Noruega	41	35.781	446.201,00
2019	Domingo	França	15	2.684	33.607,00
2019	El Hombre Que Cuida	República Dominicana/Porto Rico	11	491	6.906,00
2019	Happy Hour	Argentina	29	3.049	47.688,00
2019	La Cama	Argentina/Argentina/Argentina	16	2.068	28.833,00
2019	Las Ineses	Argentina	10	897	10.802,00
2019	Liberdade É Uma Grande Palavra	Uruguai	1	61	587,00

2019	Los Silencios	França/Colômbia	24	10.076	138.401,00
2019	Meu Mundial	Uruguai/Argentina/Uruguai	14	415	6.388,00
2019	Novas Espécies - A Expedição Do Século	Alemanha	3	115	2.118,00
2019	Raiva	Portugal/França	20	2.675	34.433,00
2019	Uma	Índia	20	9.114	168.870,46
2019	Uma Viagem Inesperada	Argentina	19	1.075	14.837,00
2019	Vergel	Argentina/Argentina	9	479	5.974,00
2019	Vermelho Sol	Argentina/França	24	6.381	53.499,00
2020	Verlust	Uruguai	5	191	2.682,71
2020	Cidade Pássaro	França	7	218	3.406,33
2020	Vivir Allí No Es El Infierno Es El Fuego Del Desierto.La Ple- nitud De La Vida Quedó Ahí Como Un Árbol	Chile	3	186	1.673,00
2020	Boni Bonita	Argentina	9	48	948,12
2020	Porno Para Prin- cipiantes	Uruguai/Argentina	2	28	427,16
2020	A Febre	França/Alemanha	24	521	7.587,49
2020	Querência	Alemanha	5	68	1.201,29
2020	Tarde Para Morir Joven	Chile/Argentina/Holanda	12	562	6.681,68
2020	Todos Os Mortos	França	7	573	9.158,49
2021	7 Prisioneiros	Estados Unidos	17	503	10.160,71
2021	Ana. Sem Título	Argentina	10	298	5.714,97
2021	Araña	Chile, Argentina	20	1.394	27.067,79
2021	Chico Ventana También Quería Ter Um Subma- rino	Argentina, Uruguai	5	267	2.004,47
2021	Cora	Dinamarca	1	55	1.029,00
2021	Deserto Parti- cular	Portugal	26	7.444	129.582,71
2021	El Empleado Y El Patrón	Argentina, França, Argentina Uruguai	7	585	5.703,62
2021	Entre Nós, Um Segredo	Burkina Fasso, México	3	33	239,07
2021	La Botera	Argentina	7	251	3.320,98
2021	Lamaçal	Argentina	3	126	1.716,19
2021	Meu Querido Supermercado	Dinamarca	2	67	507,00
2021	Noite De Fogo	Estados Unidos, Alemanha, México, Estados Unidos	7	272	2.822,21

2021	Nona - Si Me Mojan Yo Los Quemo	França, Chile, Coreia Do Sul	10	353	7.439,87
2021	O Buscador	Portugal	6	138	2.635,68
2021	O Diabo Branco	Argentina	3	142	2.302,75
2021	O Sentido Da Vida	Portugal	11	159	2.812,96
2021	O Último Jogo	Argentina, Colômbia	4	80	1.341,18
2021	Os Caminhos Do Meu Pai	Polônia	1	216	3.068,23
2021	Pedro E Inês	Portugal	4	230	4.817,10
2021	Um Animal Amarelo	Portugal	10	252	4.207,76
2021	Un Crimen Común	Argentina	9	989	17.422,02
2021	Wandering Heart	Chile, Argentina, Espanha	1	20	399,80
2021	Zimba	Polônia	2	58	1.037,03
2022	5 Casas	Alemanha	7	524	6.393,77
2022	A Viagem De Pedro	Portugal	56	8.706	157.771,19
2022	Águas Selvagens	Argentina / Argentina	45	998	20.680,53
2022	Amigo Secreto	Holanda / Alemanha	41	13.011	256.347,66
2022	Aos Nossos Filhos	França	23	4.426	88.741,33
2022	Avó Dezanove E O Segredo Do Soviético	Portugal	1	6	80,00
2022	Breve História Do Planeta Verde	Argentina	8	259	2.543,12
2022	Carvão	Argentina	20	4.902	86.425,88
2022	Casa De Antiguidades	França	7	514	7.363,35
2022	Contactado	Peru	4	107	2.136,75
2022	Desterro	Argentina / Portugal	11	508	4.010,20
2022	Escrita Íntima	Portugal	3	54	1.035,72
2022	La Teoria De Los Vidrios Rotos	Uruguai / Uruguai / Argentina	2	427	6.126,35
2022	Matar A La Bestia	Argentina / Chile	7	284	2.563,23
2022	Mateína	Argentina / Uruguai	5	563	9.696,96
2022	O Clube Dos Anjos	Portugal / Estados Unidos	27	3.409	59.015,63
2022	O Livro Dos Prazeres	Argentina	27	6.244	104.874,51
2022	O Traidor	França / Itália / Itália / Alemanha	22	2.702	52.720,66
2022	O Trem Da Utopia	Itália	4	70	1.413,13

2022	O Último País	Angola	1	81	1.167,00
2022	Paloma	Portugal	16	2.540	39.061,93
2022	Poetas Do Céu	México	1	37	506,00
2022	Samadhi Road	Portugal	1	224	3.248,00
2022	Tantas Almas	Colômbia	9	441	3.409,53
2022	Virar Mar	Alemanha	6	193	1.258,00
2023	A Alma Quer Voar	Colômbia	2	129	1.441,87
2023	A Bela América	Portugal   Portugal	7	250	4.422,61
2023	A Última Festa	Portugal	68	1.855	34.908,58
2023	Bem-Vinda Violeta	Argentina   Espanha   Ilhas Virgens (Inglaterra)	26	4.145	73.779,48
2023	La Parle	França	10	621	9.919,45
2023	Los Delincuentes	Chile   Argentina   Luxemburgo     Argentina   Argentina	25	2.285	41.153,11
2023	Mato Seco Em Chamas	Portugal	12	2.928	28.050,40
2023	Pedágio	Espanha   Portugal	65	7.280	135.208,90
2023	Pessoas Humanas	Panamá	2	46	583,50
2023	Puan	Itália   França   Argentina	10	1.989	30.197,19
2023	Razões Para Não Ser Mãe	Argentina   Argentina   Estados Unidos	1	34	750,00
2023	Um Jôquei Cearense Na Coreia	Coréia Do Sul	4	176	1.398,52
2023	Uýra – A Retomada Da Floresta	Estados Unidos   Estados Unidos	7	803	8.556,22
2024	A Estação	Uruguai	11	516	8.875,68
2024	A Flor Do Buriti	Portugal	14	1.974	27.303,06
2024	Ainda Estou Aqui	Reino Unido   França	958	2.968.398	64.698.429,60
2024	Arca De Noé	Índia	892	361.239	7.299.388,02
2024	Até Que A Música Pare	Itália	30	1.996	30.450,82
2024	Continente	França   Argentina   Argentina	28	738	9.837,44
2024	Dalia E O Livro Vermelho	Espanha   Peru   Estados Unidos   Argentina	7	535	12.802,60
2024	El Auge Del Humano 3	Argentina   Portugal   Holanda	8	100	1.297,02
2024	Estômago 2 - O Poderoso Chef	Itália   Estados Unidos	364	27.382	509.963,06
2024	Fantasma	Chile   Argentina   Argentina	18	1.472	7.056,58
2024	Fogaréu	França	1	113	1.230,00
2024	Greice	Portugal	20	1.940	24.270,79

2024	La Estrategia Del Mero	Porto Rico   República Dominicana   Colômbia	7	446	7.720,43
2024	La Otra Forma	Colômbia   Colômbia	3	80	2.022,44
2024	Levante	Uruguai   França	25	2.661	32.978,98
2024	Lo Que Queda En El Camino	Alemanha	8	217	3.836,21
2024	Maputo Naku-zandza	Moçambique	7	294	4.081,48
2024	Motel Destino	França   Alemanha	173	51.741	925.221,36
2024	Nahuel E O Livro Magico	Chile	15	389	7.269,00
2024	O Estranho	França	10	618	4.949,57
2024	O Mensageiro	Argentina	49	4.589	85.971,27
2024	Paterno	França	1	64	705,00
2024	Penal Cordillera	Chile	14	1.091	17.399,81
2024	Praia Formosa	Portugal	5	128	1.690,93
2024	Retrato De Um Certo Oriente	Itália	32	4.564	86.090,98
2024	Salamandra	França   Bélgica	5	417	5.547,28
2024	Segredos	Estados Unidos	21	1.218	24.839,88
2024	Sem Coração	Brasil   França   Itália   Brasil	24	3.954	41.932,24

Fonte: Ancine (2025a)

Diante desses dados, constata-se que, no período compreendido entre 2005 e 2024, foram realizados 279 filmes por meio de coprodução internacional. Dos R\$ 154 milhões que as 279 coproduções internacionais conseguiram nas bilheterias dos cinemas brasileiros, 62,35% (R\$ 96 milhões) resultam da bilheteria de 56 coproduções realizadas com a participação de coprodutoras francesas (Ancine, 2025a).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar desses casos de destaque, as coproduções internacionais seguem sendo uma modalidade minoritária no cinema brasileiro. Em 2023, das 271 produções nacionais lançadas, apenas 32 foram realizadas em regime de coprodução internacional, representando 11,81% do total. Em termos de público, a representatividade dessas obras foi ainda menor, atingindo apenas 0,67% dos espectadores de filmes nacionais (Ancine, 2024).

Em 2024, segundo dados da Ancine (2025b), as produções e coproduções estadunidenses dominaram 86,6% do mercado cinematográfico brasileiro.

Após a análise da Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2024, divulgadas pela Ancine (2025a), mensurar quantas coproduções cinematográficas o Brasil fez com cada país ao longo dos últimos

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual**. Listagem dos Filmes Lançados em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo 1995 a 2022. Disponível em: < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/recursos-publicos/arquivos.xlsx/listagem-filmes-brasileiros-lancados-com-valores-captados-1995-a-2022-serie-historica.xlsx>>. Acesso: 06 dez. 2025

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Mercado Cinematográfico. **Informe Anual 2023**. 2024. Disponível em: < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2023.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2025

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2024**. . Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos/listagem-de-coproducoes-internacionais-2005-a-2024.xlsx>>. Acesso em: 06 dez. 2025

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Mercado Cinematográfico. **Informe Anual 2024**. 2025B. Disponível em: < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2024.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2025

BRAGA, Rodrigo Saturnino. Distribuição cinematográfica. In: BRITZ, Iafa.; BRAGA, Rodrigo Saturnino; LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Film business: o negócio do cinema**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BRITZ, Iafa. A arte de materializar. In: BRITZ, Iafa.; BRAGA, Rodrigo Saturnino; LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Film business: o negócio do cinema**. Petrópolis: Vozes, 2010.

CINEPOP. Fenômeno! Ainda Estou Aqui: ultrapassa “Wicked” e “Gladiador 2” e assume a liderança nas bilheterias brasileiras. 2024. Disponível em: <<https://cinpop.com.br/fenomeno-ainda-estou-aqui-ultrapassa-wicked-e-gladiador-2-e-assume-a-lideranca-nas-bilheterias-brasileiras-616856/>>. Acesso em: 06 dez. 2025

**FILME B**. Iafa Britz. Disponível em: <<https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/produtor/iafa-britz>>. Acesso em: 06 dez. 2025

**FILME B**. Claudia da Natividade. Disponível em: <<https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/produtor/claudia-da-natividade>>. Acesso em: 06 dez. 2025

HOMENKO NETO, Alexander. **Gestão estratégica na indústria criativa brasileira: heterogeneidade de desempenho nas coproduções internacionais de filmes de longa-metragem**. 185f. Tese Doutorado Administração. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/18995>>. Acesso em: 06 dez. 2025

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. O mercado de salas de cinema de salas de cinema (theatrical). In: BRITZ, Iafa.; BRAGA, Rodrigo Saturnino; LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Film business: o negócio do cinema**. Petrópolis: Vozes, 2010.

NATIVIDADE, Cláudia da. Reflexões sobre a produção no cinema brasileiro. In: SILVA, Acir Dias da; SIRINO, Salete Paulina Machado (Orgs.). **Cinema brasileiro e educação**. Edunioeste: Cascavel, 2018.

PARC, Jimmyn. Between state-led and corporation-led co-productions: how has film co-production been exploited by states in Europe. **Innovation: The European Journal of Social Science Research**, 33(4), 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13511610.2020.1801390>. Acesso em: 24 de mar. de 2026.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em Administração**. 16. ed. São Paulo: Atlas, 2016. Disponível em: <https://amz.onl/ONW8fcV>. Acesso em: 24 de mar. de 2026.

# PROPOSTA DE ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA A PARTIR DE ADAPTAÇÃO DO PROTOCOLO LABOVIANO PARA NARRATIVAS ORAIS

Danielle Lima Ferreira  
Waldemar Ferreira Netto

## INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva a análise de narrativas multimodais a partir da proposta de Labov (1997) para narrativas orais. Para tanto, foi necessária uma adaptação que levasse em conta estímulos visuais, sonoros e imagéticos, diferente da proposição inicial que apenas considera signos verbais. De modo geral, o objetivo é propor a possibilidade de utilização do protocolo laboviano para narrativas multissemióticas. Para isso, foi necessário justificar a necessidade e a possibilidade da adaptação e alterar a segmentação inicial para abranger os signos diversos que compõem uma narrativa audiovisual.

Essa abordagem foi ao encontro da sugestão feita por Farhat e Gonçalves-Segundo (2022), quanto à necessidade de observar, selecionar, decompor e investigar os modos semióticos diferentes que compõem uma narrativa multimodal. Apesar de a aplicação feita pelos autores ter se dado em conteúdos digitais, ela se aproxima de estudos cinematográficos, sobretudo no que diz respeito à decomposição de elementos semióticos complexos e suas articulações internas.

Narrativas podem ocorrer de variadas formas. Uma mesma narrativa é capaz de aparecer em contextos distintos, com motivações também distintas. É na tradição que se encontram fontes para a criação de conteúdo — seja escrito ou audiovisual, com a conservação de uma forma — que será entretenimento para todos. Como afirmou Andrade (2006, p.13), “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita”.

A transposição de uma narrativa composta por signos verbais para uma combinação de signos em uma narrativa complexa requer uma análise que os considere como um todo. Labov e Waletzky (1967) e Labov (1997) propuseram um modelo para a análise de narrativas orais a partir de suas estruturas. Netto (2008; 2017) aplicou esse modelo em narrativas escritas diversas. Os signos, nesses casos, são referidos majoritariamente de forma oral e, quando transcritos, referem-se a formas verbais, capazes de gerar interpretantes. Labov (1997) também trata da relatibilidade narrativa, que diz respeito à conquista da atenção dos interlocutores, e da credibilidade, a possibilidade de se acreditar nos fatos contados.

Na medida em que o cinema é uma narrativa que também representa a realidade, deve se fazer crível, com base em elementos canônicos, que tendem a aparecer na tradição. Bruner (1991) propõe que uma inovação na narrativa é capaz de chamar ainda mais atenção à sua enunciação, mas é também uma violação da canonicidade. Neste trabalho, propomos como exemplo a tradição do Diabo, que faz parte do

imaginário popular como uma figura masculina. Pela ampla propagação na sociedade, tem credibilidade, o que a faz ser reproduzida em diversos contextos. No filme “A marvada carne”, dirigido por André Klotzel, a representação feminina do Diabo é uma violação, visto que não é comum.

Para a interpretação das representações nas narrativas, exemplificadas pelo Diabo, utilizamos a proposição semiótica de Peirce (1975), em que o signo se relaciona com objeto, representamem e interpretante. O objeto diz respeito ao que existe, seja de forma física ou um conceito; o representamem é o que representa esse objeto para alguém e que vai desencadear, sobre o primeiro, os interpretantes, suas interpretações individuais.

Diante disso, o enfoque é a utilização do protocolo de Labov (1997) para uma análise multissemiótica. Com esse fim, utilizaremos uma cena multimodal com o Diabo considerando sua presença no imaginário popular, sem apresentar um estudo sobre a construção imagética da personagem na tradição.

## **A ANÁLISE NARRATIVA SEGUNDO WILLIAM LABOV**

Labov e Waletzky (1967) propuseram um modelo de análise narrativa com o objetivo de encontrar estruturas simples e fundamentais em versões narrativas orais e de experiências pessoais. As narrativas coletadas não consideravam “contadores de histórias experientes”, mas sim uma amostra da população não especializada, narrando eventos de forma espontânea.

As estruturas fundamentais encontradas devem anteceder a análise de narrativas mais complexas e tradicionais, que carregam combinações de estruturas mais simples. Essa análise se baseia na sequência temporal dos eventos narrados que, unidos por Junturas Temporais, constituem linearidade narrativa. Mais tarde, Labov (1997) detalhou os passos para a análise narrativa, e aqui tomaremos como base alguns elementos desse protocolo.

A relatabilidade (*reportability*) de uma narrativa, no contexto de uma narração oral e espontânea, tal como as analisadas por Labov e Waletzky (1967), diz respeito à conquista da atenção dos ouvintes. É necessário que o locutor construa o relato de eventos de modo que desperte o interesse dos interlocutores e que consiga se manter como foco da interação por mais tempo (*to hold the floor longer*), para assim concluir a narrativa sem interrupções.

A sequência dos eventos contados, então, deverá conter “eventos relatáveis”, que vão sempre retomar a atenção dos interlocutores para o que está sendo falado. Se o locutor, por exemplo, frequentemente se distancia do enredo, seja por hesitações na fala ou por adições que não contribuem com a história contada, pode perder a atenção dos ouvintes e, com isso, o papel de falante, dificultando a finalização da narrativa. Labov (1997) indica que alguns temas são mais oportunos na conquista de atenção, sendo eles morte, sexo e indignações morais. Esses temas, bem como variações deles (doenças ou romances), por si só, podem tornar uma história relatável, pois tendem a ser de interesse do interlocutor/ouvinte.

Outro ponto significativo na relatabilidade da narrativa é o “evento mais relatável”, que seria o evento menos comum nas narrativas, o ponto forte, que poderíamos associar ao clímax de um enredo. Em uma narrativa oral e espontânea, conforme Labov (1997), esse evento seria a justificativa para sua enunciação. Se, por exemplo, um indivíduo sofre um assalto, a narrativa se formará pela série de eventos ocorridos até a

concretização desse assalto, que seria o evento mais relatável. A narração poderia se iniciar com a saída de algum lugar, a exposição de um objeto de valor e a abordagem por um ladrão. Sem o assalto propriamente dito, a narrativa não teria motivação para ocorrer, pois os primeiros eventos seriam corriqueiros. No entanto, é necessário ter cuidado com os eventos narrados, isso por conta da credibilidade, que também é responsável por manter a atenção na narrativa.

A credibilidade, conforme proposta por Labov (1997), diz respeito à possibilidade de fazer acreditar que os eventos narrados de fato ocorreram conforme a história descreve. Se o locutor insere elementos muito relatáveis e distantes da realidade, que realmente chamam a atenção, mas não são críveis, a história não é capaz de segurar a atenção dos ouvintes. Esse fenômeno é chamado por Labov de Paradoxo da Relatabilidade, ou seja, quanto mais relatável o evento, menos crível. Assim, o locutor precisa pensar em formas de tornar os eventos de sua narrativa concomitantemente relatáveis e críveis.

Esses conceitos são analisados na narrativa a partir da segmentação de sentenças transcritas e categorizadas. A primeira categoria estrutural de sentença é a de Resumo, a sentença que inicia a narrativa e dá uma ideia geral do que vai ser contado. A partir disso, as sentenças de Orientação vão fornecer informações sobre tempo, cenário e personagens da narrativa. Essas informações intercalam-se com as sentenças de Ação Complicadora, que relatam eventos sem os quais a narrativa não é capaz de existir, ou seja, as mais importantes e indispensáveis para a história. Por fim, a Coda, a sentença que finaliza a narrativa.

Apesar de o método de análise ter sido inicialmente proposto por Labov e Waletzky (1967) e por Labov (1997) para narrativas pessoais, orais e espontâneas, é possível estender o estudo para outros tipos de narrativa. Netto (2008; 2017) apresentou a utilização do método em narrativas que “têm origem das mais diversas. Envolvem textos advindos de transcrição de narrativas orais tradicionais, narrativas tradicionais reescritas, narrativas escritas na internet, textos literários curtos e letras de música” (Netto, 2017, p. 199). Considerando essa possibilidade de extensão, neste trabalho vamos propor a aplicação desse modelo de análise em uma narrativa multimodal, um filme, de modo a considerar não apenas elementos verbais, mas sons e imagens, que também compõem a narrativa presente em um filme.

## **O PROCESSO DE SEMIOSE POR PEIRCE**

O processo de significação se dá pela existência de um signo e sua inserção em um contexto, para que assim ocorra sua associação e interpretação. De maneira geral, o signo é qualquer referência que se faça a algo conhecido pelos interlocutores. Podemos tratar de signos diversos, sejam verbais ou não, que vão desencadear processos mentais de associação a um objeto, seja físico ou conceitual.

Peirce (1975) propõe “a concepção do pensamento como um produto de interpretação do signo com base numa relação triádica entre signo, objeto e interpretante” (Netto, 1980, p. 53). A proposição peirceana, na verdade, é composta por diversas subdivisões para o estudo de signos e símbolos, mas aqui vamos nos ater à tríade formada por representamem, interpretante e objeto.

Para Peirce (1975, p. 94), “um signo, ou representamem, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém”. Esse signo, de qualquer natureza, verbal ou não, “cria na

mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido”: o interpretante, a cognição relacionada ao objeto. Este objeto é o que existe, seja “perceptível, apenas imaginável ou mesmo insuscetível de ser imaginado em um determinado sentido” (Peirce, 1975, p. 95).

Isso também corrobora o fato de que a associação ao objeto a partir do representamem depende do contexto, como por exemplo: “[...]a palavra “cabo”, [...] trata-se da mesmíssima palavra quando escrita e quando pronunciada, mas é uma palavra quando significa “posto da hierarquia militar”, outra quando significa “ponta da terra que entra pelo mar” e terceira quando se refere a ‘a parte por onde se segura um objeto ou instrumento’” (Peirce, 1975, p. 95).

Ou seja, a associação de um representamem a um objeto também vai depender de situação que desencadeia o interpretante e dos conhecimentos que o interlocutor tem acerca do objeto. A figura do Diabo, por exemplo, faz parte da tradição ocidental e tem uma representação característica no imaginário popular. A partir de representamens distintos, como nomes ou chifres, o diabo tende a ser a associação mais frequente.

## **A ANÁLISE NARRATIVA ADAPTADA A UM CONTEXTO MULTIMODAL**

As análises realizadas por Labov e Waletzky (1967) e Labov (1997) se deram por meio de transcrições de narrativas orais gravadas. Segundo Netto (2017, p. 165) “a composição de uma cena imaginária, portanto, pode ser feita a partir de um conjunto de estímulos previamente condicionados e sucessivos. De fato, é o que ocorre na fala”.

Netto (2008; 2017) analisou narrativas diversas, mas também com registro escrito. Ou seja, todas as narrativas analisadas formavam-se por signos verbais a serem lidos, “apenas deixando que se criem todos os interpretantes e que se forme uma sequência de imagens semelhantes àquelas que temos quando assistimos a um filme mais envolvente” (Netto, 2017, p.176). Do ponto de vista de sua apresentação final, o cinema apresenta múltiplas possibilidades de geração de interpretantes, na medida em que tem um caráter notadamente multissemiótico. Narrativas escritas, por sua vez, restringem suas estratégias para a geração de interpretantes a signos verbais, exigindo do narrador maior cuidado com o Paradoxo da Relatabilidade, para assim sustentar a credibilidade e, com ela, a atenção de seus leitores.

Como já visto, os signos, ou representamens, podem se reportar, por exemplo, a estímulos verbais, visuais ou sonoros. A narrativa contida em um filme carrega esses três tipos de estímulos, tornando-se uma narrativa que podemos classificar como complexa.

[...] no texto multimodal, os enunciados encaminham para a construção de referentes a partir da realidade do produtor desses textos, ou seja, trata-se de um construto cognitivo que busca persuadir o interlocutor a partir da correlação de elementos específicos que se inter-relacionam na composição. (Aquino e Pinto, 2021, p. 908).

Podemos pensar que a narrativa multissemiótica, a partir da sobreposição de signos, seja mais persuasiva, uma vez que a variedade de estímulos facilita o desencadeamento de interpretantes.

Considerando que narrativa do filme também apresenta uma estrutura linear, e que Labov e Waletzky

(1967) e Labov (1997) propõem o estudo da construção narrativa, é possível adaptar o método de análise, de modo a abranger a multimodalidade e combinação de signos que compõem o contexto audiovisual. Segundo Santos (2011, p.12), no cinema, bem como na articulação das sentenças em um texto escrito, “os planos são fragmentos, são recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo”.

Metz (1977, p. 16) afirma que o cinema traz a *impressão de realidade* e “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema)”. Esses efeitos provocados pelo cinema se assemelham aos conceitos de credibilidade e de relatabilidade. Em narrativas orais (ou diversas), é necessário sentir a *impressão de realidade* e a ocorrência de estímulos para evitar o tédio. Na construção desses textos, é imprescindível também considerar as crenças e valores dos interlocutores, “dado que eles fazem parte da construção de sentidos” (Aquino e Pinto, 2021, p. 907). É possível observar esse fato na tradição do Diabo: trata-se de uma personagem facilmente reconhecida, parte do conhecimento popular e com narrativas majoritariamente críveis pela sua presença persistente na cultura do ocidente.

Para analisar os aspectos narrativos, além da segmentação de sentenças a partir da transcrição ortográfica de texto verbal, propomos, neste trabalho, a segmentação de descrições sonoras e visuais. Neste recorte, utilizamos as Sentenças de Orientação (So), as Sentenças de Ação Complicadora (Sac) e as Sentenças de Coda (Scod), assim referidas para tratar das falas das personagens. Para as descrições de imagens, denominamos os segmentos como Imagem de Orientação (Io), Imagem de Ação Complicadora (Iac) e Imagem de Coda (Icod). O segmento de áudio utilizado nesta análise será um Áudio de Ação Complicadora (Aac).

Para a organização desses elementos, utilizamos alguns sinais gráficos contidos nas convenções estabelecidas nas Normas do Projeto NURC para transcrição de oralidade (Preti, Org. 1999). Desse modo, colchetes na lateral de segmentos representam fala, som e/ou imagem concomitantes, parênteses vazios representam incompreensão de palavra e palavras entre parênteses são a hipótese do que se ouviu. Estes últimos foram necessários para a transcrição pois não encontramos o roteiro original disponível, mas, caso seja possível encontrar o texto original de um filme, não são necessários.

## **APLICAÇÃO DA ANÁLISE NO FILME “A MARVADA CARNE”**

O filme “A marvada carne”, dirigido por André Klotzel, conta a história de Nhô Quim, um caipira que sonha em comer carne de boi. Durante a narrativa, o protagonista se submete a diversas situações para realizar o desejo, várias delas frustradas. Uma dessas tentativas é um pacto com o Diabo. Segundo os conselhos de Nhá Tomaza, ele deve se dirigir à Encruzilhada das Cruzes do Mato Dentro, à meia-noite de uma sexta-feira, com uma galinha preta, que deverá ser vendida por 60 reais.

As descrições das Imagens de Orientação abaixo mostram o momento em que Nhô Quim chega à encruzilhada.

- Io *Mostra-se uma cruz no centro da tela.*
- Io *Nhô Quim caminha por um ambiente escuro com a galinha nos braços.*
- Io *Nhô Quim chega a um espaço com cruzeiras espalhadas.*

**Figura 1** – Encruzilhada das Cruzes do Mato Dentro



Fonte: *A marvada carne*

O representamen verbal “encruzilhada” tende a desencadear interpretantes que condizem com o conceito mais conhecido da palavra: “lugar onde ruas, caminhos e estradas se cruzam” (Encruzilhada, 2025). A representação desse objeto no filme, entretanto, dá-se pelo que parece ser um espaço escuro, no mato, com cruzeiras. Sabemos que Nhô Quim se dirigia a uma encruzilhada, então inferimos que esse espaço seja um representamen da encruzilhada, mesmo que não seja o representamen mais comum do objeto. Essa inferência, que nos orienta sobre o cenário da narrativa, é possível considerando signos verbais e imagéticos: o nome do local — Encruzilhada das Cruzes do Mato Dentro — e o reconhecimento do espaço.

Em seguida, um áudio e uma ação visual do personagem ocorrem concomitantemente. Esses segmentos concatenados para orientação indicam que Nhô Quim imaginava estar sozinho, como era de se esperar pelo local e pelo horário, e se assusta com o barulho que escuta.

- Ao *Ouve-se um barulho.*
- Io *Nhô Quim olha para trás.*

Em seguida, Nhô Quim faz o sinal da cruz, que comumente significa a fé cristã e proteção, como uma prática apotropaica. Daqui inferimos certa religiosidade por parte do personagem, que vai justificar o seu medo do Diabo mais à frente.

- Io *Nhô Quim encosta na base de uma das cruzeiras.*
- Io *Nhô Quim faz o sinal da cruz.*
- Io *Nhô Quim observa o espaço.*



Sac    **Nhô Quim** { É, capaz de eu vender mesmo,  
Iac                            { *Nhô Quim observa o espaço.*  
Sac                            o tal não chega.

Esses segmentos são complicadores no enredo pois indicam que o Diabo quase conseguiu a galinha sem o preço que ela tinha. O disfarce funciona bem, uma vez que uma menina sozinha à noite é preocupante naquele contexto social, e Nhô Quim ainda não sabia que ela era o diabo, então demonstra preocupação, conforme representada nos segmentos de orientação abaixo.

So    **Nhô Quim**    Eu não compreendo mesmo, viu?  
So                            Uma moça bonita feito você perdida por esses  
   fundação de mundo,  
So                            mas você não sabe que há muito malfeitor por esse  
   mundo afora?

Nhá Tomaza havia avisado que “se você baixar, ele pega a galinha e leva a sua alma para os quintos, sem lhe dar nada de nada de dinheiro. Mas se você mantiver o preço, até que o galo cante, que o galo cante “cocorocó”, se você mantiver o preço, então ele vai lhe pagar, compreendeu?”.

Se as próximas complicações não ocorressem, a narrativa seria malsucedida de acordo com a tradição, em que, como afirma Cascudo (1978, p.329), “rara ou impossível é uma vitória do Demônio. Aceitando desafio, topando aposta ou firmando contrato, o Diabo é um logrado inevitável”.

Iac                            *Nhô Quim vê algo se movendo embaixo da roupa da menina.*  
Iac                            *Nhô Quim tenta abaixar uma meia da menina.*  
Io                            { *A menina e Nhô Quim saltam.*  
Ao                            { *A menina grita.*  
Iac                            *A menina tira o sobretudo que usa.*  
Iac                            { *Plano detalhe do busto da menina.*  
So    **Nhô Quim** { (Virgem, eita)  
Iac                            *Mostra-se a Mulher Diaba.*  
So                            Vade-retro,  
So                            vade-retro, Satanás.  
So                            Sai, Tinhoso.

As imagens de ação complicadora aqui interferem diretamente na narrativa. Ao considerar apenas as falas, que nesses segmentos são apenas uma reação verbal de Nhô Quim, não saberíamos que a menina revelou a identidade demoníaca. Neste caso, não fizemos uma descrição física da Mulher Diaba, mas é possível inserir esses dados em análises futuras.

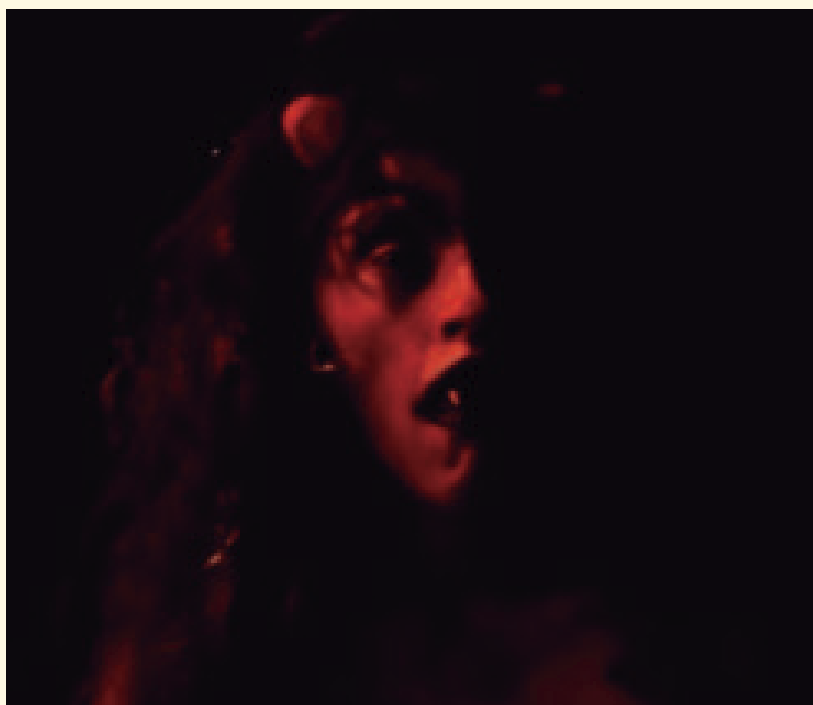
**Figura 3 – Busto – Mulher Diaba**



Fonte: A marvada carne

A construção da Mulher Diaba se dá com chifres, patas caprinas e rabo. Com essas características que correspondem à imagem canônica do Diabo no imaginário popular, é possível afirmar que a menina é um representamem do Diabo. No entanto, Russell (2003, p. 203) afirma que o Diabo “muito raramente é feminino, mas pode se disfarçar em qualquer forma”.

**Figura 4 – Rosto – Mulher Diaba**



Fonte: A marvada carne

A representação imagética do objeto Diabo é feminina, mas há representamens verbais distintos para o mesmo objeto.

So Vade-retro,  
So vade-retro, Satanás.  
So Sai, Tinhoso.

Nhô Quim se dirige à Mulher Diaba com nomes masculinos, como “Bicho Louco” e “Tinhoso”. Esses representamens desencadeiam o interpretante canônico do Diabo, que tende a ser uma figura masculina. Como a representação feminina do Diabo não é esperada nas narrativas populares, segundo Bruner (1991), trata-se de uma violação de canonicidade narrativa. Se considerássemos apenas as imagens ou apenas os sons, não perceberíamos que as sentenças de orientação proferidas por Nhô Quim corroboram esse fato e vão de encontro às imagens.

Outro ponto a ser ressaltado é que a revelação da identidade do Diabo é um evento mais relatável da narrativa. Nhô Quim foi à encruzilhada para encontrar o Diabo, então esperávamos a aparição do objeto. A violação de canonicidade, então, acontece em um dos momentos mais importantes da narrativa, mas não diminui a credibilidade do enredo, uma vez que pactos com o Diabo são comuns na tradição e narrativas com esse tema são frequentemente reproduzidas.

Depois de uma discussão entre o protagonista e a Mulher Diaba, sucede um áudio de ação complicadora.

Aac *O galo canta.*  
So A Mulher Diaba olha para trás.

O canto do galo é um representamem para o amanhecer e o limite para a realização do pacto.

<u>Sac</u>	<b>Diaba</b>	[	Então tome seus 60 nessa galinha.
<u>Iac</u>			<i>A Mulher Diaba joga o dinheiro no chão.</i>
<u>So</u>	<b>Nhô Quim</b>	[	Agora sim
<u>Iac</u>			<i>Nhô Quim estica a mão com a galinha.</i>
<u>So</u>		[	pegue
<u>Iac</u>			<i>A Mulher Diaba pega a galinha.</i>
<u>It</u>			e
<u>So</u>		[	leve.
<u>Icod</u>			<i>A Mulher Diaba corre com a galinha.</i>
<u>Scod</u>		[	Vai,
<u>Icod</u>			<i>Nhô Quim pega o dinheiro do chão.</i>

A Mulher Diaba, então, paga o preço pedido pela galinha e a pega, consumando o pacto. A conclusão do pacto é o segundo evento mais relatável deste recorte do filme, pois é a justificativa para a ocorrência dessa narrativa. Esse evento é seguido pela coda, composta por imagens e sentenças. Nela, Nhô Quim, vencedor da discussão, pega o dinheiro jogado no chão pela Mulher Diaba, e ela corre para ir embora com a galinha (Icod).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de narrativas multimodais a partir da proposta de Labov possibilitou o estudo da forma como o fragmento da narrativa cinematográfica “A marvada carne” foi construído considerando a relação entre suas partes, para além dos aspectos linguísticos. Com este trabalho, por exemplo, é possível confirmar uma violação de canonicidade narrativa (uma representação feminina do Diabo) a partir da consideração de signos imagéticos. Se considerássemos apenas as falas, os signos verbais, em que a personagem é tratada no masculino, não haveria uma violação. Tal como vai descrito em Aquino e Pinto (2021), trata-se de uma estratégia argumentativa que se vale do conhecimento das crenças e dos valores do interlocutor a partir do qual se reforçam tradições.

Assim, a impressão de realidade (Metz, 1977) desencadeada pela formação multissemiótica da narrativa cinematográfica, assegura que se estabeleça uma estratégia persuasiva eficiente, atingindo a relatabilidade necessária para que o discurso multimodal se faça instigante. Vale ressaltar que a análise se deu em um pequeno recorte do filme em decorrência das necessidades do projeto em que o método foi aplicado. A análise de um filme completo exigiria uma maior adaptação e a aplicação do protocolo na íntegra. Também é necessário o emprego de mais elementos de análise semiótica, considerando o caráter inicial do estudo.

## REFERÊNCIAS

- A **MARVADA** carne. Direção: André Klotzel. Produção: Cláudio Kahns. Roteiro: André Klotzel e Carlos Alberto Soffredini. Tatu Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, 1985. Filme (77 min).
- ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. In: ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de; PINTO, Josane Daniela Freitas. **Argumentação multimodal nas mídias digitais**. Revista da Abralín, v. 20, n. 3, p. 900-917, 2021.
- BRUNER, Jerome. **Narrative construction of reality**. Critical Inquiry, V. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.
- CASCUDO, Luis da Camara Cascudo. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ENCRUZILHADA. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/encruzilhada/>>. Acesso em: 20/11/2025.

- FARHAT, Theodoro Casalotti; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. **Análise multimodal: noções e procedimentos fundamentais**. Trabalhos de Linguística Aplicada, v. 61, n. 2, p. 435-454, 2022.
- LABOV, William. **Some further steps in narrative analysis**. The Journal of Narrative and Life History, v. 7, n. 1-4, p. 395-415, 1997.
- LABOV, W.; WALETZKY, J. Narrative Analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, J. (Ed.). **Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society**. Seattle: American Ethnological Society; University of Washington Press, 1967. p. 12-44.
- METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, C. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977.
- NETTO, José Teixeira Coelho. Semiótica e filosofia. In: NETTO, J. T. C. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NETTO, Waldemar Ferreira. **Tradição Oral e produção de narrativas**. São Paulo: Paulistana, 2008.
- NETTO, Waldemar Ferreira. **Tradição Oral, Narrativa e Sociedade**. São Paulo: Paulistana, 2017.
- PEIRCE, Charles Sanders. Classificação dos signos. In: PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- PRETI, Dino. Normas para transcrição. In: PRETI, D. (Org.). **Análise de textos orais**. 2. ed. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1999.
- RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lúcifer: o diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras, 2003.
- SANTOS, Marcelo Moreira. **Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico**. Fronteiras - estudos midiáticos, V. 13, n. 1, p. 11-19, 2011.

# FILMES SOBRE HISTÓRIA E O MARKETING: O PASSADO COMO ESTRATÉGIA PARA CAPTURAR A AUDIÊNCIA

Alice Rosa Marques  
Natália Gollin Viegas  
Miriam de Souza Rossini

## INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro, tradicionalmente marcado pela predominância de nomes masculinos, é reacendido nos anos 1990 com uma obra de autoria feminina que desafia o cenário da época ao recorrer à comédia histórica para revisitar um capítulo da história brasileira. Carla Camurati e seu longa-metragem *Carlota Joaquina* (1995) fizeram sucesso e ainda hoje cativam plateias. Após três décadas e em um novo contexto, o filme *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, contribuiu de forma significativa para o fortalecimento e a consolidação do cinema nacional, ao conquistar uma audiência histórica que suscitou reflexões sobre a Ditadura Militar no Brasil, período de intensa violência que repercute ainda hoje no País, e que encontra ecos em outras sociedades e permite um marketing que explore a identificação transnacional (Abreu, 2021).

Este trabalho explora como as duas grandes produções brasileiras que retratam a história nacional foram sucessos de bilheteria. Inicialmente, contextualiza-se o que se chamou de cinema de retomada e suas estratégias de diálogo com o público, como: apoio de investimento privado, o marketing social e a divulgação em escolas essenciais para o sucesso de bilheteria da obra de Carla Camurati. Após, busca-se entender como a presença digital e a participação em festivais internacionais contribuíram para que o longa do diretor Walter Salles conquistasse públicos para além do Brasil, com estratégias de marketing transnacional (Abreu, 2021). Observa-se como essas duas obras históricas utilizaram propostas de acordo com cada época para a produção e divulgação dos filmes.

A abordagem envolve duas estratégias complementares. A revisão bibliográfica acerca da relação, muitas vezes conflituosa, entre o cinema brasileiro e o seu público, que é um dos elementos do tripé cinematográfico (Autran, 2009, Barone, 2009, Bahia, 2024); as estratégias de marketing usadas na conquista do público (Freitas, 2020, Abreu, 2021), e como seu uso ajudou seja o cinema de retomada, seja o cinema brasileiro recente, a reconquistar o público. Além disso, é utilizada pesquisa dos rastros midiáticos (Bruno, 2013), que mapeia a internet para recuperar registros, entrevistas, e demais materiais que ajudem a compreender e contextualizar as estratégias de divulgação de ambos os filmes.

## O CINEMA E A CRISE NO MERCADO NACIONAL NOS ANOS 1990

O mercado cinematográfico foi moldado ao longo do tempo por motivações e negociações que fizeram esse universo existir, não foi um processo natural e nem se constituiu ao acaso. É um produto da indústria;

estruturado a partir dos interesses das majors (Autran, 2009). Ao longo do século XX, esse processo foi se conformando até chegar no que se conhece hoje.

Nos primórdios da história do audiovisual, o mercado internacional caracterizava-se por intensas disputas de poder, sendo amplamente disputado por produtores franceses, italianos, dinamarqueses e norte-americanos. Porém, com os acontecimentos da I Guerra Mundial os estadunidenses tornam-se os maiores detentores dos negócios cinematográficos.

No cenário nacional, segundo Autran (2009), por causa da associação das distribuidoras norte-americanas com o exibidor brasileiro, o produto importado tornou-se amplamente predominante, o que levou à redução do produto nacional no mercado ainda na década de 1910. Com isso, nos anos 1950, fica evidente que, mais do que exibir obras para além das grandes capitais, gravar em estúdios ou dispor de equipamentos de ponta, técnicos de excelência e artistas talentosos, era fundamental articular a produção à distribuição, já que esta última — embora indispensável para a inserção do filme nacional em seu próprio mercado — estava sob o domínio do capital estrangeiro.

A necessidade de transformação desse cenário impulsionou a articulação entre distintos agentes do campo cinematográfico e representantes do poder público, resultando na criação da Comissão Federal do Cinema, em 1960, cujas atividades, ao final da década, culminaram na proposição da criação da Embrafilme. Fundada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. configurou-se como uma empresa público-privada que desempenhou um papel essencial para o crescimento do cinema brasileiro, principalmente entre os anos de 1970 e 1980, financiando, distribuindo e apoiando inúmeras produções nacionais, fomentando a diversidade e consolidação do cinema no país.

No início dos anos 1980, ocorreu uma crise na indústria do cinema, consequência de fatores sociais, econômicos e políticos, resultando na mudança no perfil da produção cinematográfica brasileira. Nesse contexto, a Embrafilme passa por várias crises, enfrentando a descredibilidade da classe cinematográfica, até ser fechada em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello.

Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura foi rebaixado para Secretaria e todas as leis e autarquias que regulavam o campo do cinema foram descontinuadas, o que resultou em uma crise do cinema nacional: muitas produções foram estagnadas e outras nem saíram do papel, por falta de recursos e investimentos.

A audiência no cenário nacional apresentou um declínio significativo, “os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto de a produção nacional ocupar apenas 0,4% do total” (Caetano, 2007, p. 196).

A partir da segunda metade dos anos 1990, quando há a volta da produção de longas-metragens, verifica-se uma evidente mudança da política governamental após o fim da Embrafilme. Em relação aos investimentos, o protecionismo é reduzido ao mínimo, em consonância com a tendência predominante da economia brasileira orientada por princípios neoliberais.

Após a queda do governo Collor, começava a revitalização gradativa do cinema brasileiro em razão da Lei do Audiovisual, sancionada pelo então presidente Itamar Franco em 20 de julho de 1993, e que estimulou a indústria do audiovisual através de incentivos financeiros e fiscais, marcando o início da retomada. Entretanto, seu pleno desempenho foi percebido apenas em 1995, com a estreia de *Carlota*

*Joaquina, princesa do Brasil*, da diretora Carla Camurati, que inaugura o período do Cinema da Retomada, também marcado por títulos como *O Quatrilho* (1995, de Fábio Barreto) e *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles).

A retomada do cinema brasileiro implica não somente retomar a produção, mas também o público, e reconquistar a confiança de exibidores, distribuidores e de toda uma cadeia produtiva (Oliveira, Rossini, 2015).

## RETRATO QUASE HISTÓRICO DE UM BRASIL COM Z

A obra traz aspectos relevantes fundamentais para considerá-la o marco da retomada, como sua excelente direção artística; a câmera na mão durante a fuga dos portugueses para o Brasil, lembrando a cena da escadaria de *Encouraçado Potemkin* (1925); a presença de três idiomas e um narrador estrangeiro, estabelecido no tempo presente ao da produção da obra e que quebra a estrutura linear da narrativa.

A narração em inglês remete à intensa dublagem que acontece no país e à alta porcentagem de filmes estrangeiros em exibição, refletindo sobre o imperialismo presente na cultura nacional; na expressão e na construção de identidade brasileira a partir de conteúdos estrangeiros. Isso apresenta-se também no título do filme ao escrever *Brasil com z*.

Em relação ao conceito, a cineasta não buscou fazer um filme historicamente fiel à história do Brasil. Estreando com uma comédia, a paródia conta a história de Carlota Joaquina, a infanta espanhola que se casou com o príncipe de Portugal D. João VI, e que veio ao Brasil a contragosto para fugir de Napoleão.

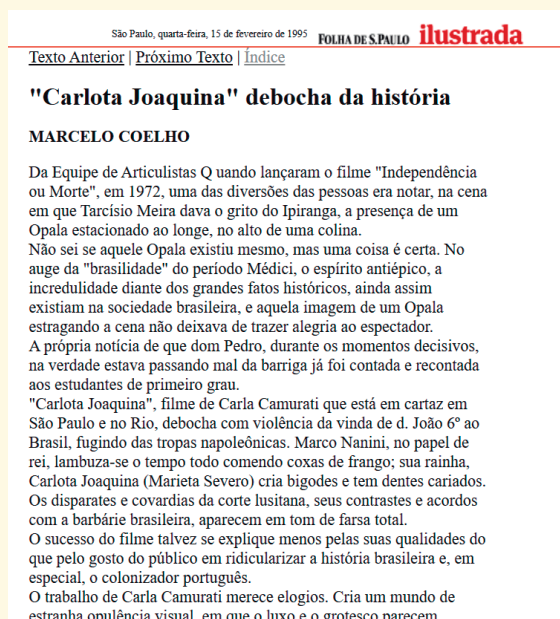
A corte portuguesa é retratada de forma caricata, Carlota Joaquina é apresentada como uma mulher infiel e superficial, constantemente envolvida em traições.

Já seu esposo, D. João VI, é retratado como um homem inteligente apenas para desfazer os planos amorosos de Carlota. Um dos rastros midiáticos encontrados é uma coluna da *Folha de S. Paulo*, em 1995, por Marcelo Coelho, membro do Conselho Editorial da *Folha* e escritor semanal no caderno “*Ilustrada*” desde 1990. Com a coluna (figura 1) é possível perceber como a obra foi recebida na época:

*“Carlota Joaquina”*, filme de Carla Camurati que está em cartaz em São Paulo e no Rio, debocha com violência da vinda de d. João 6º ao Brasil, fugindo das tropas napoleônicas. Marco Nanini, no papel de rei, lambuza-se o tempo todo comendo coxas de frango; sua rainha, Carlota Joaquina (Marieta Severo) cria bigodes e tem dentes cariados. Os disparates e covardias da corte lusitana, seus contrastes e acordos com a barbárie brasileira, aparecem em tom de farsa total. O sucesso do filme talvez se explique menos pelas suas qualidades do que pelo gosto do público em ridicularizar a história brasileira e, em especial, o colonizador português (Coelho, 1995).

O filme reuniu a interpretação de dois atores memoráveis, reconhecidos pela grandiosidade na dramaturgia brasileira. As interpretações primorosas de Marieta Severo e Marco Nanini, como Carlota e Dom João VI, contribuíram na construção de traços característicos e de estilo de vida das personagens.

Figura 1 – Coluna sobre o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*.



Fonte: Folha de S. Paulo (1995)

Por outro lado, representaram de forma simplificada duas figuras históricas, especialmente aquela que deu nome ao filme. O preparo de Carlota “implicou todo um processo de construção da feiura da personagem, fazendo de sua imagem o cartaz-propaganda da obra” (Motta, 2016, p. 21).

A representação simples das personagens busca atrair o público para uma narrativa divertida que, no entanto, acaba reduzindo suas complexidades, bem como a noção do processo de construção da nação e do papel de Carlota no complexo arranjo político da época, o que originou boa parte dos registros históricos insultuosos sobre Carlota.

## A IMPORTÂNCIA DO MARKETING NA PRODUÇÃO E NA DIVULGAÇÃO DE FILMES

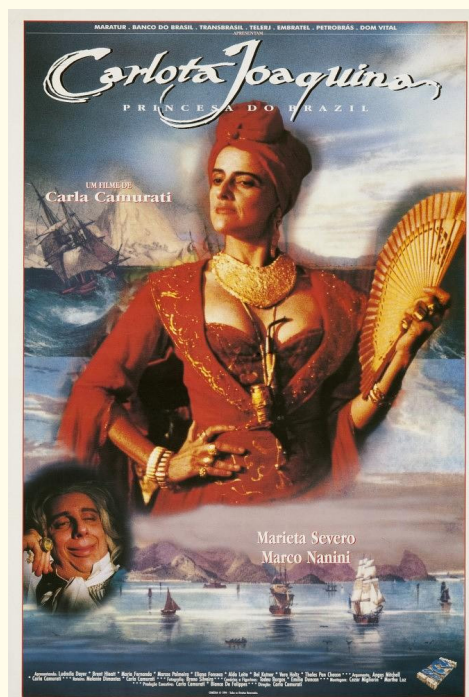
Sem um aparato estatal como a Embrafilme, diretores e produtores obtinham a maior parte do investimento através da busca ativa de recursos. A produção de *Carlota Joaquina* exigiu uma intensa procura por subsídios privados para sua realização, uma vez que não se utilizou de verbas advindas das leis de incentivo à cultura, conforme dados da Ancine. Assim, o longa foi rodado em cinco semanas espalhadas ao longo de seis meses, com orçamento aproximado de R\$ 600 mil. Por outro lado, trouxe o marketing social (Freitas, 2020) para a produção brasileira, em uma tentativa de aproximar as verbas publicitárias da produção cultural.

O Marketing Social é uma ferramenta de marketing que associa causas sociais a uma empresa ou marca, garantindo melhor posicionamento institucional e beneficiando a sociedade (Neto, 2005 *apud* Freitas, 2020, p. 7). Também conhecido como marketing societal, estabelece-se como estratégia de posicionamento frente às mudanças do mercado, buscando atender as satisfações e insatisfações econômicas e socioculturais dos consumidores e possíveis clientes.

Essa estratégia busca ser a resposta tanto para as questões mercantis, entendendo as cobranças dos consumidores, quanto para as questões sociais, com as empresas como agentes no lugar do Estado. Segundo

Campos (2005), os departamentos de marketing das 98 empresas foram esses agentes de contribuição para a realização do filme, entre elas a Transbrasil, companhia aérea brasileira; Maratur, agência de viagens e turismo; o Banco do Brasil e a Petrobras, a grande patrocinadora do filme, apresentadas no topo do cartaz, na figura 2.

**Figura 2** – Cartaz do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*.



Fonte: Itaú Cultural/Cinemateca Brasileira (1994)

Além do cartaz, outros rastros midiáticos encontrados, como os números de bilheteria, auxiliam na comprovação do sucesso do filme. Segundo a Ancine, o filme foi lançado em 33 salas, alcançando um público de 1.286.000 e renda de R\$ 6.430.000,00, o que foi um marco histórico numa época em que o filme nacional não chegava ao mercado exibidor. Apesar de sua aversão às terras tupiniquins, “*Carlota Joaquina* entrou para a história da retomada do cinema brasileiro como uma das maiores bilheterias deste período” (Campos, 2005, p. 2).

Na etapa da distribuição, a estratégia de marketing usada demonstrou as diversas possibilidades de atuação do cinema nacional para enfrentar o estrangeiro dominante. Eliminando a figura do distribuidor, abriu-se a possibilidade de negociação diretamente com os circuitos exibidores ou até com exibições alternativas, como apoio didático em aulas de história nas escolas.

Apesar de não ser um filme para crianças, a sua utilização em salas de aula atraiu o público para as salas de cinema. Nessa perspectiva, é visto “o público infantil como presença contínua e importante para a manutenção da ida às salas de cinema, mesmo, mas não somente, num período de escassez de lançamentos nacionais, como ocorrido na década de 1990”. (Fiel; Alves; 2025)

A divulgação resgatou o público com humor e inteligência quando o Brasil não acreditava mais em seu cinema. Enfrentando a predominância de conteúdos estrangeiros nas salas de cinema, o primeiro longa-

metragem de Carla serviu como prova da capacidade competitiva do cinema nacional, e fez também ele renascer:

*Carlota Joaquina* apresentou algumas características peculiares quanto à produção, distribuição e exibição, ou seja, durante seu ciclo de vida enquanto produção fílmica. Tornando-se, por vários anos, referencial de mercado para esta época do cinema brasileiro (Campos, 2005, p. 13).

A realização de produções históricas do Brasil tem conquistado a admiração de diferentes cinéfilos pelo mundo, ultrapassando barreiras geográficas e linguísticas para oferecer o acesso aos conhecimentos históricos e identitários do país, em especial de histórias que têm reverberação com questões locais de outros países. O grande exemplo recente é *Ainda estou aqui*, dirigido por Walter Salles, que obtém um feito histórico ao conquistar diversos prêmios internacionais e alcançar recordes nas bilheterias nacionais e também internacionais.

## **MARKETING GLOBAL E AS ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO DA OBRA *AINDA ESTOU AQUI***

Baseado no livro homônimo, escrito por Marcelo Rubens Paiva em 2015, o drama biográfico aborda a história do desaparecimento de seu pai, o ex-deputado Rubens Paiva, em 1971, e expõe a violência da ditadura militar brasileira. Em 20 de janeiro de 1971, Rubens Paiva, engenheiro civil e ex-parlamentar afastado de suas funções em razão do regime instaurado após o golpe de 1964, foi alvo de uma operação em sua residência no Rio de Janeiro. Após ser encaminhado para as instalações militares para prestar depoimento, nunca mais retornou, passando a figurar como vítima de desaparecimento pelo regime.

A trama explora a trajetória da família Paiva, mas especialmente de Eunice Paiva, esposa do ex-deputado Rubens Paiva, que buscou durante anos pela justiça ao lado de seus cinco filhos. Por consequência, levanta debates sobre esse período de grande violência e ausência de democracia no Brasil, através de representações da memória histórica do país e a dor de uma família nos tempos de opressão, que ecoam durante muito tempo. A história obteve mais visibilidade por meio das telas dos cinemas em novembro de 2024, com as interpretações de Fernanda Torres e Selton Mello como Eunice e Rubens Paiva.

O diretor Walter Salles elabora sua sensibilidade autoral com uma proposta estética que evoca a nostalgia, memória e identidade. A representação da violência na ditadura é apresentada de forma não literal, enfatizando a experiência de vazio e sofrimento provocado vivenciado pela família Paiva. O posicionamento foi claramente delineado e implementado desde o início das ações de divulgação, com foco na construção de uma narrativa emocional e socialmente relevante, estabelecendo uma identidade forte e profunda, que permitiu uma campanha de divulgação orientada para públicos diferentes em múltiplos canais de comunicação ao contar sua história.

O êxito de exibição pode ser atribuído a uma combinação articulada de estratégias de divulgação, que engloba campanhas direcionadas, participação em festivais internacionais e expressiva atuação no contexto digital. O filme beneficiou-se de parcerias estratégicas para sua distribuição internacional, com destaque para a atuação da Sony Classics, uma divisão da Sony Pictures reconhecida por conduzir



*Ainda estou aqui* é um exemplo da inserção do cinema brasileiro nesse contexto. Embora o filme conte uma história centrada na história do Brasil, ele conseguiu alcançar audiências pelo mundo todo por meio das suas estratégias de divulgação, impactando e engajando públicos de diferentes lugares. Carlota Joaquina também faz esse movimento ao conversar sobre o passado do Brasil com a audiência que voltava às salas de cinema. Assim, em cada lugar de exibição, o marketing internacional busca em histórias locais aspectos que se conectem com o produto e possam ressoar globalmente. Esse aspecto pode ser percebido inclusive nos cartazes de divulgação em outros países, como na figura 4.

Figura 4 - Cartaz de *Ainda estou aqui* após premiação de melhor filme internacional.



Fonte: Deep Focus Review (2025)

Ao evidenciar que uma produção nacional pode abordar temas locais e, ao mesmo tempo, ressoar globalmente, conectando identidade cultural e questões universais como memória e família, é possível ver como o cinema se articula “com processos de identificação, integração e diferenciação social, desvelando as estruturas em que se enquadra o ‘ser público’ e suas possibilidades de transformação em distintos contextos de consumo cultural” (Mantecón; Peirano; Pires, 2025).

Nesse âmbito, o filme marcou presença nos cinemas de todo o Brasil por 21 semanas consecutivas, alcançando 5.834 milhões de espectadores, e conquistou uma vasta exibição em mais de 42 países, incluindo Itália, Espanha, Argentina e Turquia<sup>1</sup>. O longa de Walter Salles obteve três indicações ao Oscar de 2025:

<sup>1</sup> Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/ainda-estou-aqui-encerra-trajetoria-nos-cinemas-com->

Melhor Atriz, Melhor Filme e Melhor Filme Internacional, ganhando de forma inédita no audiovisual brasileiro a indicação a Melhor Filme Internacional. De acordo com a Secretaria de Regulação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a obra arrecadou mais de R\$ 104,7 milhões em renda<sup>2</sup>. Para sua produção, foi investido o orçamento de US\$1,35 milhões, um dos orçamentos mais baixos já indicados ao Oscar.<sup>3</sup>

Com mais de 30 anos de diferença entre as duas produções nota-se grandes mudanças nas formas de produções e distribuições do audiovisual no país. *Carlota Joaquina* inaugura o cinema de retomada que buscava superar a crise do cinema brasileiro dos anos 90, com o seu orçamento de apenas R\$ 600 mil, um valor alto para a crise da época.

A diretora Carla Camurati, investiu na criatividade e recursos disponíveis, criando figurinos e decorações de estética visual impactante e chamativa, mas focou, sobretudo, no roteiro aprofundado e nas locações simples. Sua audiência também era limitada devido a maior dificuldade de distribuição nas salas dos cinemas e, para vencer o acesso reduzido à cultura do acesso ao audiovisual apenas a uma camada da população devido o alto custo, o filme também foi exibido nas aulas de história como apoio midiático em escolas.

Em 2025, a obra *Ainda estou aqui* com seu maior valor monetário possibilitou a construção de uma produção especializada com maior diversidade de recursos, com elencos maiores, locações internacionais e efeitos especiais. Pelas novas tecnologias e incentivos públicos e privados, a sua distribuição nos cinemas do Brasil e de outros países foi rápida e potente, alcançando números poucos vistos antes. Além disso, mesmo após sua exibição acabar no cinema, a sua audiência ainda foi crescente devido sua inserção na plataforma de streaming Globoplay.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é uma ferramenta de comunicação que fomenta a expressão artística e a preservação da memória histórica, política e social, por meio de criações e relatos importantes que constroem a narrativa de um país. *Carlota Joaquina* inaugura o Cinema da Retomada, em uma época em que o Brasil enfrentava uma crise emblemática no audiovisual.

O seu lançamento marca a história do cinema brasileiro ao trazer o marketing social para sua realização. Uma das maiores bilheterias deste período é resultado da utilização de estratégias de uma produção de baixo orçamento e do marketing social, frente às mudanças do mercado nacional, adaptando e conhecendo seus consumidores, Carla Camurati garante uma grande distribuição pelo país.

Outras produções de Carla Camurati como *La Serva Padrona* (1998), o primeiro filme-ópera do país, e *Copacabana* (2001), comédia dramática sobre o envelhecimento, passaram a utilizar o incentivo da

---

quase-6-milhoes-de-espectadores.ghtml

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/ainda-estou-aqui-faz-historia-no-cinema-brasileiro>.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2025/01/24/ainda-estou-aqui-custou-1-do-valor-de-wicked-veja-orcamento-dos-indicados-ao-oscar-segundo-imdb.ghtml>

Lei Rouanet, revelando a “dificuldade de captar verbas destinadas à publicidade das empresas sem uma contrapartida do governo, no caso isenções fiscais” (Campos, 2005, p. 4).

Por sua vez, 30 anos depois de *Carlota Joaquina*, o filme *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, demonstra o crescimento e a consolidação dos filmes nacionais desde o cinema de retomada. A obra alcançou índices históricos de público, atraindo mais de cinco milhões de espectadores às salas de cinema em nível mundial. A boa recepção junto ao público é decorrente da utilização de uma combinação articulada de estratégias de divulgação, que englobam atuação nos meios digitais, campanhas direcionadas e participações em festivais internacionais, compondo o marketing global.

O sucesso do lançamento de *Ainda estou aqui* aposta em um novo cenário para o cinema brasileiro frente ao mercado internacional, de forma a utilizar as ferramentas de marketing global para repercutir mundialmente, mostrando que o cinema elabora processos de identificação e diferenciação social nas suas obras. Walter apresenta uma história de narrativa nacional com questões universais que ecoam para o mundo todo, como memória e cultura, atraindo a atenção de milhares de indivíduos que, de alguma forma, se identificam com a narrativa ou demonstram interesse em conhecê-la.

Essas duas produções são exemplos da grande força que a indústria brasileira obtém ao estabelecer reflexões e debates críticos, ajudando a preservar a memória por meio dos instrumentos da conscientização e educação do audiovisual, construindo uma narrativa para o futuro do país por meio do cinema e suas tecnologias.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Jonas. O marketing global do cinema em perspectiva compactuada: as superproduções hollywoodianas e as produções estrangeiras. **Revista Científica/FAP**, Unespar, v. 24 n. 1 (jan./jun. 2021). Disponível em: <https://doi.org/10.33871/19805071.2021.24.1.3928>.

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2009, p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-1643-1.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.

BAHIA CESÁRIO, Lia. Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000. **Revista Espirales**, 7, n. 2, 2023, p. 27-42. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4410>. Acesso em: 21/04/2025.

BARONE, João Guilherme. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 20, dezembro/2008, Famecos/PUCRS.

CAETANO (2007). Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v.8 - n.15 - jul./dez. 2007, p. 196 a 216. Disponível em: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Caetano.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf). Acesso em: 30 maio 2025.

CAMPOS, R.M.M. Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2005. RJ Anais. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/15084936824724476176112691235035068288.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.

COELHO, Marcelo. “Carlota Joaquina” debocha da história. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 15 fev. 1995. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/15/ilustrada/27.html>. Acesso em: 30 out. 2025.

FIEL, Arthur Felipe; ALVES, Pedro. A trajetória e a relevância estratégica do público infantil para o desenvolvimento do cinema e audiovisual brasileiro. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 1-26, 10 jul. 2025. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v14n1.1252>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/1252/676>. Acesso em: 30 out. 2025.

FREITAS, Vinícius Borges. “A evolução do marketing e os conceitos de marketing social.” Cruz das Almas: UFRB (2020). Disponível em: [https://ufrb.edu.br/saed/images/discursossoes/A\\_evolu%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Marketing\\_e\\_os\\_conceitos\\_de\\_Marketing\\_Social.pdf](https://ufrb.edu.br/saed/images/discursossoes/A_evolu%C3%A7%C3%A3o_do_Marketing_e_os_conceitos_de_Marketing_Social.pdf). Acesso em: 4 jun. 2025.

MANTECÓN, Ana Rosas; PEIRANO, María Paz; PIRES, Bianca Salles. Miradas a los públicos de cine en Latinoamérica. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 1-14, 10 jul. 2025. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v14n1.1290>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/1290/699>. Acesso em: 30 out. 2025.

MOTTA, Márcia. Carlota Joaquina. O cinema na reafirmação da memória. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Org.). **Cinema em Português - VIII Jornadas**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016, p. 17-28. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/86930/1/MARCIA%20MOTTA%20CARLOTA%20J%20OAQUINA.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2025.

OLIVEIRA, V. K. L.; ROSSINI, M. S. 20 anos da Retomada: um olhar sobre o cinema contemporâneo brasileiro. In: **XIII Seminário Internacional da Comunicação**, 2015, Porto Alegre. Janelas para o mundo: telas do imaginário [recurso eletrônico] / X III Seminário Internacional da Comunicação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. v. 1. p. 1-7.

# A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NO AUDIOVISUAL PUBLICITÁRIO: O IMPACTO DA PRESENÇA VIRTUAL DE LIL MIQUELA NO COMERCIAL DA BMW

Julia de Mira Amorim  
Hertz Wendell Camargo

## INTRODUÇÃO

A era digital contemporânea caracteriza-se por uma reconfiguração profunda dos modos de comunicação, consumo e interação social, impulsionada pela aceleração tecnológica da Quarta Revolução Industrial. Nesse cenário, a Inteligência Artificial (IA) e as tecnologias de Computer Generated Imagery (CGI) emergem não apenas como ferramentas operacionais, mas como agentes transformadores das práticas comunicacionais e mercadológicas. No campo do audiovisual publicitário, essa convergência tecnológica manifesta-se na criação de linguagens híbridas e no surgimento de figuras midiáticas inéditas que desafiam as fronteiras tradicionais entre real e virtual, humano e artificial, autêntico e simulado.

A evolução das tecnologias digitais alcançou uma escala e nível de impacto que nenhum negócio, indústria ou governo pode ignorar, quebrando barreiras geográficas, culturais e pessoais de maneiras surpreendentes (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020). Nesse contexto de transformação, as mídias sociais consolidaram-se como espaços privilegiados para a construção de influência e autoridade, dando origem ao fenômeno dos influenciadores digitais, sujeitos que utilizam suas plataformas para moldar comportamentos, ideias e consumo (Karhawi, 2017).

Contudo, em meio à crescente mediação algorítmica das interações sociais, surge uma nova categoria que radicaliza a transformação em curso: os influenciadores virtuais. Definidos como “pessoas” fictícias geradas por computador que possuem características e personalidades realistas dos seres humanos, esses influenciadores de CGI funcionam como influenciadores de mídia social da próxima geração, dependendo de algoritmos sofisticados que lhes permitem reproduzir comportamentos humanos de maneira convincente (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020). Os influenciadores virtuais oferecem controle sem precedentes sobre o tipo de conteúdo produzido e permitem fazer recomendações personalizadas usando IA, reduzindo riscos e melhorando a eficiência de campanhas devido à sua programação para manter uma narrativa consistente (Robinson, 2020).

Esse paradoxo, a busca por autenticidade em um sujeito declaradamente inautêntico, constitui o cerne da problemática desta pesquisa. Como o público percebe, interpreta e responde a campanhas publicitárias protagonizadas por entidades que, embora narrativamente envolventes, não possuem existência física ou agência autônoma?

Nesse contexto teórico e mercadológico complexo, a figura de Lil Miquela (@lilmiquela) assume um papel paradigmático. Criada em 2016 pela startup Brud, Miquela se tornou uma das CGI Influencers mais

proeminentes globalmente, consolidando-se como o primeiro influenciador de mídia social gerado por computador a alcançar sucesso massivo (Blanton; Carbajal, 2019).

Com mais de 2,7 milhões de seguidores no Instagram e mais de 600 mil ouvintes mensais no Spotify, Miquela transcendeu o status de mera ferramenta de marketing para se tornar um fenômeno cultural (Pereira; Corpes; Oliveira, 2020). Diferentemente de outros influenciadores virtuais, Miquela desenvolveu uma narrativa complexa que aborda temas sociais e políticos relevantes, incluindo feminismo, ativismo LGBTQIA+ e apoio a movimentos como Black Lives Matter, estabelecendo conexões emocionais profundas com seu público (BBC, 2019).

A escolha de Lil Miquela como protagonista do comercial “Make it Real” (2023), desenvolvido pela BMW para promover o veículo elétrico iX2, constitui um estudo de caso emblemático da integração entre IA e publicidade audiovisual. A parceria representa a consolidação de sua trajetória como embaixadora de marca de prestígio, simbolizando a inovação tecnológica e a digitalização que o novo modelo de carro elétrico representa (Forbes Brasil, 2023). A narrativa publicitária explora metaforicamente a jornada de Miquela do mundo digital para o mundo físico, refletindo tensões contemporâneas entre virtualidade e materialidade (LBB Online, 2023).

Diante desse cenário, o objetivo geral é analisar o impacto da IA na linguagem e percepção do audiovisual publicitário, a partir do comercial da BMW com Miquela. Os objetivos específicos são: (1) Analisar a construção do comercial, examinando a dualidade artificial-humano, narrativamente e esteticamente; (2) Compreender a percepção do público sobre autenticidade, inovação e credibilidade na peça mediada por IA; (3) Refletir sobre implicações éticas e culturais do uso de personagens virtuais na publicidade.

As hipóteses são: H1 – A percepção de autenticidade em influenciadores virtuais é construída por meio da consistência narrativa, transparência sobre sua natureza digital e capacidade de abordar temas socialmente relevantes; H2 – A eficácia persuasiva do comercial depende da congruência entre a imagem do influenciador virtual, os valores da marca e as características do produto anunciado; H3 – A conexão emocional do público com o influenciador virtual é comprometida quando a artificialidade se torna explícita, gerando questionamentos sobre autenticidade e manipulação.

A relevância acadêmica fundamenta-se em contribuir para estudos sobre IA na comunicação e marketing, preenchendo lacunas na literatura que tem focado em influenciadores humanos. Do ponto de vista prático, é essencial informar práticas éticas, regulamentações e políticas de transparência, tornando urgente compreender dinâmicas de percepção de personagens virtuais. Metodologicamente, o estudo adota abordagem qualitativa exploratória e descritiva, usando estudo de caso único do comercial da BMW com Miquela, desenvolvendo-se em três etapas: análise de conteúdo audiovisual, coleta de dados via questionário online e conclusão dos resultados.

## **INFLUENCIADORES DIGITAIS**

O fenômeno dos influenciadores digitais emerge como resposta às transformações contemporâneas, caracterizadas pela facilitação da participação dos sujeitos nas plataformas digitais e pela intensificação da valorização da imagem de si. Conforme observa Karhawi (2017), originalmente os influenciadores

digitais eram indivíduos que mantinham blogs e, posteriormente, canais em plataformas como YouTube, estabelecendo relações percebidas como próximas e autênticas com suas audiências.

A evolução terminológica do conceito de influenciador digital reflete não apenas uma mudança nominal, mas alterações profundas nas práticas profissionais e nas dinâmicas de mercado. No Brasil, o termo passou a ser amplamente utilizado a partir de 2015, coincidindo com a expansão da atuação desses profissionais para múltiplas plataformas além dos blogs originais (Karhawi, 2017). Esta multiplicidade de canais evidencia uma estratégia de diversificação que se tornou característica fundamental da profissão.

O marketing de influência representa campo estratégico que aborda atos voltados para pessoas que desempenham liderança e influência nas decisões de compra.

Esta estratégia permite que as marcas estabeleçam e nutram relações com os principais influenciadores de seu mercado, conduzindo o público a decisões de compra favoráveis (Politi, 2017). A efetividade desta abordagem encontra respaldo empírico nos estudos de Kotler (2017), que evidencia que a maioria dos consumidores acredita mais no fator social, amigos, família e seguidores em redes sociais, do que nas comunicações tradicionais de marketing.

As características do influenciador são determinantes para sua eficácia persuasiva. Almeida (2023) identifica que credibilidade, congruência, valor informativo e valor de entretenimento são fatores que impactam positivamente tanto o envolvimento do consumidor quanto a atitude em relação ao conteúdo gerado. O valor informativo concede ao consumidor a possibilidade de reunir informação útil, valiosa e atual, sendo essencial para a criação de opiniões positivas sobre o influenciador (Lou; Yuan, 2019; Xie; Lou, 2020). Paralelamente, o valor de entretenimento relaciona-se à suscitação de reações e experiências compreendidas como divertidas ou agradáveis, promovendo conexão entre os usuários e sensação de pertencimento a um grupo (Zhang *et al*, 2022).

A ascensão dos influenciadores digitais preparou o terreno para uma evolução ainda mais disruptiva: os influenciadores virtuais. Estes representam uma nova categoria de criadores de conteúdo, definidos como personagens fictícios gerados por computador que possuem características e personalidades que podem simular realismo humano (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020).

Diferentemente dos influenciadores humanos, os virtuais são imagens geradas por computador com personas que dependem de algoritmos avançados, funcionando como influenciadores de mídia social de próxima geração (Zarouali *et al*, 2018).

A criação de influenciadores virtuais envolve tecnologias sofisticadas de inteligência artificial, aprendizado de máquina e processamento de linguagem natural. Conforme explicam Gammarano, Prazeres e Oliveira (s.d.), estas tecnologias permitem que os influenciadores virtuais desenvolvam personalidades e comportamentos que parecem genuínos. O desenvolvimento inicia-se com a definição de atributos fundamentais como idade, gênero, interesses, valores e estilo de comunicação, programados por meio de algoritmos de IA capazes de simular comportamento humano (Tussyadiah, 2020).

## **AUTENTICIDADE E ENGAJAMENTO NO MARKETING DE INFLUÊNCIA VIRTUAL**

A autenticidade percebida constitui elemento essencial no marketing de influência, adquirindo

complexidade adicional quando aplicada a influenciadores virtuais. Estes personagens digitais enfrentam desafios únicos para construir confiança e credibilidade, precisamente por sua natureza artificial (Audrezet; De Kerviler; Moulard, 2018).

Paradoxalmente, a transparência sobre esta condição digital, quando adequadamente gerenciada, pode fortalecer em vez de enfraquecer a autenticidade percebida. Consumidores valorizam autenticidade associando-a com transparência, consistência e sinceridade, aspectos que transcendem a dicotomia humano-artificial (Gammarano; Prazeres; Oliveira, s.d.).

A construção da autenticidade em influenciadores virtuais opera por meio de múltiplos mecanismos. A consistência narrativa emerge como pilar fundamental, com algoritmos de inteligência artificial mantendo personalidade e história coesas, ajustando interações para alinhar com a imagem estabelecida do influenciador (Robinson, 2020; Tussyadiah, 2020).

Lil Miquela exemplifica esta estratégia ao sustentar narrativa contínua que aborda questões sociais, relacionamentos e desenvolvimento pessoal, solidificando sua identidade ao longo do tempo. Esta abordagem contrasta significativamente com influenciadores humanos, cujas narrativas podem apresentar inconsistências naturais resultantes da complexidade da vida real.

A autenticidade percebida influencia diretamente o engajamento da audiência, definido por Lim *et al* (2022), como opiniões manifestadas sobre uma marca ou entidade que transcendem o processo de compra. Para que ocorra envolvimento genuíno, é necessária conexão emocional com o conteúdo apresentado, sendo confiança, satisfação e compromisso os principais motivadores (Pansari; Kumar, 2017). Influenciadores percebidos como autênticos promovem maior interação, incluindo curtidas, comentários e decisões de compra, estabelecendo vínculo emocional que fomenta engajamento duradouro (Hughes; Swaminathan; Brooks, 2019).

A congruência entre a imagem do influenciador e as marcas promovidas afeta significativamente a autenticidade percebida. Parcerias que alinham com a narrativa e valores estabelecidos do influenciador virtual são percebidas como mais genuínas e, conseqüentemente, mais eficazes (Schouten; Janssen; Verspaget, 2019). Campanhas da Lil Miquela para marcas de moda que refletem seu estilo estabelecido são melhor recebidas por seus seguidores do que colaborações que parecem incongruentes com sua identidade (Robinson, 2020). Esta dinâmica sugere que, mesmo conscientes da natureza artificial do influenciador, os seguidores aplicam critérios similares de autenticidade aos aplicados em contextos humanos.

A transparência sobre a natureza digital e as parcerias comerciais constitui dimensão crucial da autenticidade. Influenciadores virtuais que são explícitos sobre sua criação digital e objetivos comerciais tendem a ser percebidos como mais autênticos e confiáveis (Beverland, 2006).

Esta transparência paradoxal, ser honesto sobre a artificialidade inerente à representação, pode reforçar em vez de minar a confiança dos seguidores, especialmente quando contextualizada como forma de arte ou expressão criativa. A gestão ética dos dados dos usuários e a responsabilidade nas interações emergem como aspectos fundamentais para práticas justas e respeitadas que sustentam engajamento de longo prazo.

## **ESTRATÉGIAS DE MONETIZAÇÃO E IMPLICAÇÕES ÉTICAS DOS INFLUENCIADORES VIRTUAIS**

A economia dos criadores de conteúdo digital alcançou valor estimado de 16,4 bilhões de dólares em 2022, segundo projeções da Influencer Marketing Hub (Geysler, 2022). Dentro deste ecossistema, os influenciadores virtuais emergem como categoria particularmente lucrativa, desenvolvendo múltiplas estratégias de monetização que transcendem os modelos tradicionais. As parcerias com marcas constituem a estratégia mais prevalente, com Lil Miquela realizando campanhas para Calvin Klein ao lado de Bella Hadid, desfilando virtualmente para Prada e sendo destaque na Vogue (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020). A vantagem competitiva reside no controle narrativo completo que oferecem aos anunciantes, mantendo imagem consistentemente alinhada com os valores da marca e reduzindo riscos reputacionais (Robinson, 2020).

Estas estratégias de monetização trazem implicações éticas significativas que demandam reflexão crítica. A primeira questão central relaciona-se à transparência e identificação do conteúdo publicitário. Silva (2022) alerta que a ausência de sinalização clara quanto ao material publicitário evidencia desequilíbrio de informação em relação ao consumidor, problemática que se intensifica com influenciadores virtuais, cuja existência completa é, essencialmente, uma construção publicitária.

A questão da autenticidade e manipulação emocional emerge como dilema ético central, pois seguidores estabelecem relações afetivas com personagens que são, fundamentalmente, produtos de design calculado para maximizar engajamento e conversão comercial. A responsabilização civil e jurídica apresenta desafios inéditos, com a cadeia de responsabilidade envolvendo desenvolvedores de IA, designers, roteiristas, empresas proprietárias e marcas anunciantes, criando zona cinzenta legal que dificulta proteção efetiva dos consumidores.

A regulamentação permanece incipiente, com o Guia de Publicidade Por Influenciadores Digitais do CONAR (2020) não contemplando adequadamente as especificidades dos influenciadores virtuais (Silva, 2022). Wiedmann e Von Mettenheim (2020) destacam que o uso de influenciadores virtuais expande possibilidades criativas, mas levanta questões éticas sobre influência e manipulação da percepção pública, evidenciando necessidade de abordagem multidisciplinar que considere proteção do consumidor, transparência publicitária, responsabilização legal, representação, diversidade e desenvolvimento de marcos regulatórios adequados.

### **DESENVOLVIMENTO**

O comercial “Make It Real”, lançado em 2023 pela BMW para promover o modelo elétrico iX2, representa um marco na convergência entre inteligência artificial e publicidade audiovisual. A escolha de Lil Miquela como protagonista estabelece analogia simbólica entre a inovação tecnológica do veículo elétrico e a disrupção comunicacional representada pela própria influenciadora virtual.

Desenvolvida pela agência Iconoclast Germany em parceria com Jung von Matt, a campanha destaca-se pela narrativa que explora metaforicamente a jornada de Miquela do mundo puramente digital para uma experiência que simula o físico (LBB Online, 2023), dialogando com as tensões contemporâneas entre virtualidade e materialidade.

O comercial inicia com Miquela posicionada ao lado do BMW iX2 em cenário futurista e desértico (Figura 1). A composição visual é meticulosamente construída: Miquela, vista de costas, contempla paisagem. Uma coluna de luz intensa atravessa verticalmente o centro do quadro, funcionando como elemento de transição entre o digital e o físico.

**Figura 1** – Cena inicial do comercial



Fonte: YouTube

O carro acelera sobre o deserto e a montagem introduz cortes rápidos e dinâmicos: close nos olhos de Miquela transmitindo surpresa, seu deslocamento súbito para dentro do veículo. A paleta cromática é dominada por tons frios, azuis profundos transitando para rosas no horizonte, enquanto o BMW iX2, em vermelho vibrante, destaca-se como único ponto de cor quente. O uso exclusivo de ruídos sonoros mecânicos, sem música ou diálogos, reforça a sensação de isolamento e desconexão emocional característica dos ambientes digitais.

O carro muda de cenário para uma floresta com estrada de asfalto, marcando transformação fundamental. Quando Miquela passa para a estrada, o som de ruídos é substituído por uma música calma que transmite esperança, simbolizando a entrada no mundo das emoções e experiências sensoriais humanas. Esta transição audiovisual opera como dispositivo narrativo que sinaliza a passagem do digital para o tangível.

O comercial apresenta closes de Miquela conectando-se com a natureza (Figura 2), onde ela aparece agachada em campo de grama alta, vestindo conjunto vermelho que dialoga com papoulas vermelhas visíveis na cena. A fotografia emprega profundidade de campo seletiva, mantendo-a em foco enquanto o fundo dissolve-se suavemente. A luz natural dourada do golden hour banha a cena com qualidade etérea. Sua postura, agachada, com olhar direcionado para baixo, comunica vulnerabilidade e curiosidade, como se descobrisse algo precioso.

**Figura 2** - Segundo momento do comercial



Fonte: YouTube

O carro passa para a cidade, onde também aparecem closes de momentos felizes, um casal, mãe e filha, mas também momentos não tão bons, como um homem que joga um buquê fora. Esta inclusão de experiências negativas é estrategicamente significativa: humaniza a narrativa ao reconhecer que a experiência real inclui tanto alegria quanto sofrimento. A ambientação muda para a noite e Miquela passa para uma balada, caracterizada por iluminação azul e cian dramática (Figura 3). Este momento representa o clímax conceitual: quando Miquela encosta na luz, a ponta do seu dedo se desfaz, revelando sua virtualidade. Partículas luminosas desprendem-se dos dedos em efeito que explicita sua natureza digital. Miquela aparece centralizada, rodeada por silhuetas humanas desfocadas.

Ela esbarra em um menino no qual sente uma conexão emocional, mas a materialidade necessária para consumir essa conexão lhe é negada pela própria constituição digital. De volta ao carro, ela sente a palma da mão firme e sólida.

**Figura 3** – Miquela no ambiente virtual da balada



Fonte: YouTube

Ela volta com o carro para o cenário do começo e começa a chover. O retorno ao ambiente inicial, agora transformado pela chuva, completa o arco narrativo. Miquela sente as gotas na pele, e o close de seu rosto mostra expressão de maravilhamento genuíno, olhos levemente arregalados, lábios entreabertos. A mão levantada com gotas de chuva visíveis está posicionada criando linha diagonal que guia o olhar dos dedos para o rosto. O carro continua a dirigir com ela, e surge o slogan “Make It Real” neste contexto carregado de significados múltiplos: superficialmente, refere-se ao BMW iX2 tornando real a mobilidade elétrica sustentável; em camada mais profunda, conecta-se à jornada de Miquela, sugerindo que o veículo permite que ela “realize” (torne real) experiências que sua natureza virtual normalmente negaria.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise do perfil demográfico dos 61 participantes revelou predominância do gênero feminino (65,6%) e alto nível de instrução, com 50,8% possuindo pós-graduação. A faixa etária mais expressiva foi a acima de 35 anos (54,1%), seguida por 18 a 24 anos (27,9%). A análise das respostas sobre a primeira impressão do comercial “*Make It Real*”, da BMW, evidenciou percepções fortemente associadas à artificialidade da protagonista: 57,4% mencionaram termos como “IA”, “inteligência artificial”, “estranheza” ou “ficção científica”. Entre as reações emocionais, 9,8% expressaram sentimentos positivos, como “emoção”, “empatia” ou consideraram o vídeo “bem feito”, enquanto 8,2% manifestaram reações negativas, como “raiva” pela substituição de atrizes humanas e sensações de “falsidade” e “frieza”. Quanto às características observadas, 93,4% identificaram elementos não humanos, principalmente a identificação direta como “IA” (37,7%), aparência “artificial” (29,5%), feições artificiais (19,7%) e movimentos “robotizados” (13,1%). Apenas 4,9% não perceberam nada incomum ou julgaram a protagonista uma “atriz normal”.

No aspecto emocional, os dados da escala linear mostraram distribuição equilibrada, com 39,4% relatando dificuldade de conexão e 32,8% indicando empatia. As percepções sobre autenticidade foram polarizadas: 41% discordaram e 42,6% concordaram que a protagonista parece autêntica. Em relação à inovação, 47,5% não consideraram o uso de uma influenciadora virtual inovador, e 75,4% afirmaram que a personagem não parece real. Quanto à confiabilidade, 49,2% expressaram desconfiança nos influenciadores virtuais e apenas 1,6% os consideraram mais confiáveis que humanos. Houve consenso quanto à necessidade de regulamentação (83,6%), destacando a obrigatoriedade de identificar personagens virtuais (70,5%), proteger públicos vulneráveis (57,4%) e assegurar transparência sobre o controle e conteúdo (49,2%). Sobre a metáfora da jornada de Lil Miquela do digital ao físico, 55,7% entenderam como representação da inovação tecnológica, 16,4% adotaram visão crítica e 29,5% apontaram preocupações éticas com o uso da IA. Em síntese, prevalece o ceticismo quanto à autenticidade e confiabilidade, acompanhado de forte demanda por transparência e regulamentação, indicando que o público reconhece o potencial da tecnologia, mas mantém reservas éticas e emocionais diante de sua aplicação na publicidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comercial “*Make It Real*” (BMW, 2023) confirma parcialmente a primeira hipótese (H1), indicando que a percepção de autenticidade em influenciadores virtuais depende, de fato, da consistência narrativa

e da transparência sobre sua natureza digital. Embora Lil Miquela mantenha uma identidade coesa e reconhecível, os dados demonstram que a artificialidade explícita reduziu a sensação de autenticidade para parte significativa do público (41% discordaram de que a personagem parece autêntica), enquanto outro grupo (42,6%) reconheceu a coerência e inovação da proposta. Esse equilíbrio evidencia que a autenticidade em representações virtuais não é anulada pela artificialidade, mas reconfigurada por ela, sustentando-se em valores como transparência, propósito e adequação à narrativa da marca.

Em relação à segunda e terceira hipóteses (H2 e H3), os resultados indicam que a eficácia persuasiva do comercial está ligada à congruência entre o discurso tecnológico da BMW e a imagem de inovação associada à Miquela, confirmando a importância da coerência simbólica entre marca e influenciador. No entanto, a conexão emocional foi limitada: 39,4% relataram dificuldade de empatia, e 49,2% expressaram desconfiança, validando a hipótese de que a consciência da artificialidade compromete o vínculo afetivo e gera questionamentos éticos. Assim, conclui-se que a efetividade da IA no audiovisual publicitário depende menos da ilusão de humanidade e mais da integração entre narrativa, ética e transparência. O público contemporâneo revela-se crítico e reflexivo, reconhecendo o potencial da IA enquanto demanda regulamentação e responsabilidade social no uso de figuras digitais.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Catarina Cartaxo de. **O impacto do influenciador digital no comportamento do consumidor**. 2023. 139 f. Dissertação (Mestrado em Marketing) - ISCTE Business School, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2023.

ANDRADE, Norberto Almeida de; RAINATTO, Giuliano Carlo; RENOVATO, Genésio. O papel dos Influenciadores Virtuais em marketing e seu processo de interações entre humanos e chatbots na economia algorítmica. **International Journal of Business & Marketing (IJBMKT)**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 23-35, 2020.

AUDREZET, Alice; DE KERVILER, Gwarlann; MOULARD, Julie Guidry. Authenticity under threat: When social media influencers need to go beyond self-presentation. **Journal of Business Research**, v. 117, p. 557-569, 2020.

BBC. Lil Miquela: a influenciadora que tem 1,5 milhão de seguidores, mas não existe. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49917748>. Acesso em: 26 out. 2025.

BEVERLAND, Michael B. The 'real thing': Branding authenticity in the luxury wine trade. **Journal of Business Research**, v. 59, n. 2, p. 251-258, 2006.

BLANTON, Robert; CARBAJAL, David. Not a Girl, Not Yet a Woman: A Critical Case Study on Social Media, Deception, and Lil Miquela. In: Handbook of Research on Deception, Fake News, and Misinformation Online. **IGI Global**, 2019. p. 87-103.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em: 10 fev. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.078, de 11 de setembro de 1990**. Código de Defesa do Consumidor. Dispõe sobre a proteção do consumidor e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 12 set. 1990.

CONSELHO NACIONAL DE AUTORREGULAMENTAÇÃO PUBLICITÁRIA (CONAR). **Guia de Publicidade por Influenciadores Digitais**. 2020. Disponível em: [http://conar.org.br/pdf/CONAR\\_Guia-de-Publicidade-Influenciadores\\_2021-03-11.pdf](http://conar.org.br/pdf/CONAR_Guia-de-Publicidade-Influenciadores_2021-03-11.pdf). Acesso em: 30 ago. 2022.

FORBES BRASIL. Conheça a personagem digital e influenciadora que se tornou embaixadora da BMW. 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/10/conheca-a-personagem-digital-e-influenciadora-que-se-tornou-embaixadora-da-bmw/>. Acesso em: 26 out. 2025.

GAMMARANO, Igor de Jesus Lobato Pompeu; PRAZERES, Miralda Souza Martins dos; OLIVEIRA, Ronny Luis Sousa. **The Construction of Identity and Narrative of Virtual Influencers: The Role of Artificial Intelligence and Implications for Authenticity and Engagement**. [s.d.].

GEYSER, Werner. The State of Influencer Marketing 2022: Benchmark Report. **Influencer Marketing Hub**, 2022.

HUGHES, Christian; SWAMINATHAN, Vanitha; BROOKS, Gillian. Driving Brand Engagement Through Online Social Influencers: An Empirical Investigation of Sponsored Blogging Campaigns. **Journal of Marketing**, v. 83, n. 5, p. 78-96, 2019.

KARHAWI, Issaaf. Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. **Revista Communicare**, São Paulo, v. 17, Edição Especial de 70 anos da Faculdade Cásper Líbero, p. 46-61, 2017.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 4.0: do tradicional ao digital**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

LBB ONLINE. **BMW and Digital Muse Lil Miquela Keep it Real for iX2 Electric SUV**. 2023. Disponível em: <https://lbbonline.com/news/bmw-and-digital-muse-lil-miquela-keep-it-real-for-ix2-electric-suv>. Acesso em: 26 out. 2025.

LIM, Weng Marc; RASUL, Tasnim; KUMAR, Satish; ALA, Marwa. Past, present, and future of customer engagement. **Journal of Business Research**, v. 140, p. 439-458, 2022.

LOU, Chen; YUAN, Shupe. Influencer Marketing: How Message Value and Credibility Affect Consumer Trust of Branded Content on Social Media. **Journal of Interactive Advertising**, v. 19, n. 1, p. 58-73, 2019.

MARKETING INTERACTIVE. **BMW makes it real with virtual creator Lil Miquela in latest campaign.** 2023. Disponível em: <https://www.marketing-interactive.com/bmw-makes-it-real-with-virtual-creator-lil-miquela-in-latest-campaign>. Acesso em: 26 out. 2025.

PANSARI, Anita; KUMAR, V. Customer engagement: the construct, antecedents, and consequences. **Journal of the Academy of Marketing Science**, v. 45, n. 3, p. 294-311, 2017.

PEREIRA, Ádria Lucília Medeiros; CORPES, Laylton de Freitas; OLIVEIRA, Enderson. A ressignificação da existência: corpos virtuais, vida orgânica e a realidade híbrida da cgi influencer Lil Miquela. **Puçá: Revista de Comunicação e Cultura na Amazônia**, Belém, v. 6, n. 1, 2020.

POLITI, Carolina. Marketing de Influência: O que é e por que as marcas apostam nessa tendência? **Comunique-se**, 2017. Disponível em: <https://www.comunique-se.com.br/blog/o-que-e-marketing-de-influencia/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

ROBINSON, Bonnie. A New Reality: The Complex Relationship Between Virtual Influencers and the Audience. **Journal of Digital and Social Media Marketing**, v. 6, n. 1, p. 18-28, 2020.

SCHOUTEN, Alexander P.; JANSSEN, Loes; VERSPAGET, Marieke. Celebrity vs. Influencer endorsements in advertising: the role of identification, credibility, and Product-Endorser fit. **International Journal of Advertising**, v. 39, n. 2, p. 258-281, 2019.

SILVA, Mariana Cordeiro. **Publicidade online: o influenciador digital e sua responsabilização perante o Código de Defesa do Consumidor.** 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Faculdade de Direito Professor Jacy de Assis, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

TUSSYADIAH, Iis. A review of research into automation in tourism: Launching the Annals of Tourism Research Curated Collection on Artificial Intelligence and Robotics in Tourism. **Annals of Tourism Research**, v. 81, 2020.

WIEDMANN, Klaus-Peter; VON METTENHEIM, Wolfgang. Attractiveness, trustworthiness and expertise – social influencers' winning formula? **Journal of Product & Brand Management**, v. 30, n. 5, p. 707-725, 2020.

XIE, Quan; LOU, Chen. Curating Luxe Experiences Online? Explicating the Mechanisms of Luxury Content Marketing in Cultivating Brand Loyalty. *Journal of Interactive Advertising*, v. 20, n. 3, p. 209-224, 2020.

ZAROUALI, Brahim; VAN DEN BROECK, Evert; WALRAVE, Michel; POELS, Karolien. Predicting consumer responses to a chatbot on Facebook. **Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking**, v. 21, n. 8, p. 491-497, 2018.

ZHANG, Mingmin; XU, Ping; YE, Yinjiao. Trust in social media brands and perceived media values: A survey study in China. **Computers in Human Behavior**, v. 127, 2022.

# DOS LIVROS ÀS TELAS: A NARRATIVA TRANSMÍDIA DO OSEMANVERSE

Victor Paes  
Pedro Cremonez

## INTRODUÇÃO

O panorama da comunicação tem sido drasticamente alterado pela evolução tecnológica e pela crescente convergência midiática, mudando radicalmente como as histórias são elaboradas e recebidas. Conforme Henry Jenkins (2006) propõe, vivemos em uma época de convergência, onde mídias tradicionais e emergentes se entrelaçam. É nesse cenário dinâmico que as estratégias de narrativas transmídia e crossmídia surgem como formas notáveis de utilizar a vasta gama de plataformas disponíveis. Embora essenciais para o estudo das mídias contemporâneas (Jenkins, 2006), a distinção entre esses dois conceitos é crucial, dada a confusão frequente que os cerca.

Ambos os modelos compartilham semelhanças, pois empregam múltiplas plataformas de mídia. Contudo, elementos como o nível de envolvimento do público e a reação cultural ao conteúdo impõem uma separação clara entre eles. O conceito transmídia foi criado por Henry Jenkins, por volta de 2003, mesmo com outros autores que discutiram a temática anteriormente, como Janet Murray, em *Hamlet on the Holodeck*, em 1997. A distinção, a partir disso de sua conceituação, que se dá por: enquanto a crossmídia trata da distribuição de uma mesma mensagem em múltiplas plataformas, a transmídia foca em expandir a narrativa, oferecendo profundidade e novas camadas de significado a cada novo meio explorado (Pinto, 2021).

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A narrativa transmídia é caracterizada pela construção de uma história que se desdobra em diversas plataformas de mídia, onde cada meio contribui com uma peça única e complementar para o arco narrativo global. Jenkins (2006) define-a como “a arte de criar um universo” que se expande por múltiplos canais, o que exige a colaboração ativa dos consumidores.

A lógica é que cada plataforma oferece uma parte específica do enredo, enriquecendo a experiência e a profundidade do universo ficcional. O autor a descreve como uma nova estética, nascida da convergência midiática, que impulsiona os consumidores a se tornarem “caçadores e coletores” de informações. Eles buscam fragmentos da história em diferentes canais, compartilhando descobertas em fóruns online e, assim, construindo uma inteligência coletiva que aprimora a experiência de todos (Jenkins, 2006).

Jenkins (2006) ainda enfatiza a importância de que cada plataforma [seja um filme, um jogo ou uma atração de parque] utilize seu formato da melhor maneira possível para expandir a narrativa. É vital que

cada produto da franquia seja autônomo, garantindo que o consumidor possa desfrutar de uma parte sem ser obrigado a consumir todas as outras. Segundo Jenkins (2006) profundidade da experiência, alcançada através da diversidade de mídias, é o que sustenta o interesse e motiva o consumo continuado. A redundância – a repetição do mesmo conteúdo – é vista como um erro que pode desmotivar o fã e prejudicar o sucesso da franquia.

Do ponto de vista mercadológico e da indústria do entretenimento, especialmente em empresas horizontalmente integradas, essa abordagem é estratégica. Ao atrair diferentes nichos de mercado (por exemplo, filmes com público amplo e games/quadrinhos com nichos mais específicos), uma boa franquia transmídia ajusta o tom do conteúdo para cada mídia. Se houver material novo e suficiente em cada obra, é possível criar um mercado de intersecção que amplia o potencial de toda a franquia.

A eficácia da narrativa transmídia pode ser claramente observada no universo ficcional criado pela autora Alice Oseman, notavelmente exemplificado pela franquia *Heartstopper*. Embora o cerne da narrativa (a história de Nick e Charlie) tenha se popularizado por meio das *graphic novels*, a expansão desse universo segue a lógica transmídia de Jenkins (2006). A série de televisão da Netflix, por exemplo, não apenas adapta o material original, mas também introduz detalhes, personagens e tramas laterais exclusivas que complementam a experiência dos leitores, servindo como uma peça única no quebra-cabeça narrativo.

A natureza desse universo estimula o consumo em diferentes mídias e promove a intensa participação dos fãs. Oseman (como Jenkins aponta) criou um universo expansível que inclui os livros originais *Solitaire* e *Nick e Charlie*, quadrinhos digitais, e a própria série. Cada um desses produtos se torna um “ponto de acesso” autônomo, oferecendo novas camadas de revelação e aprofundamento psicológico dos personagens que não são estritamente redundantes em relação ao material anterior. Essa estratégia sustenta a fidelidade da audiência e transforma os fãs em “caçadores e coletores” engajados, que buscam preencher as lacunas da história ao navegar pelas diversas plataformas e mídias, validando o conceito da arte de criar um universo por meio da transmídia. Esse conceito de *drillability* (capacidade de aprofundamento) (Jenkins, 2006), define a como a característica de uma narrativa que incentiva e recompensa o público a ir mais fundo na história, buscando informações e detalhes adicionais que enriquecem a compreensão do universo ficcional. Diferente do mero “espalhamento” (compartilhamento fácil), a *drillability* serve para promover um engajamento vertical e intenso, estimulando os fãs a se tornarem “detetives” da história e a consumir múltiplas mídias para juntar as peças do quebra-cabeça narrativo.

A força do universo transmídia de Alice Oseman reside também em sua capacidade de usar as múltiplas plataformas para aprofundar temas centrais de diversidade e inclusão. Ao se desdobrar através de *graphic novels*, séries de TV e romances complementares, a narrativa aborda uma rica tapeçaria de identidades, experiências LGBTQIAPN+ e questões de saúde mental com nuances e profundidade. A natureza complementar da transmídia permite que a história principal (por exemplo, na série) introduza os temas, enquanto outros produtos (como os livros ou conteúdos digitais) se aprofundam na complexidade dos personagens, suas lutas e vitórias (Pratten, 2015).

O Osemanverse é o universo narrativo criado pela autora Alice Oseman, que reúne diferentes obras conectadas entre si por personagens, temáticas e referências internas. Esse conjunto inclui livros como

*Solitaire*, *Radio Silence* e *Loveless*, além da graphic novel *Heartstopper*, que se tornou a obra mais conhecida do universo. Um dos principais aspectos que tornam o Osemanverse relevante é sua construção transmídia: a história se expande em diversos formatos, alcançando públicos variados e proporcionando experiências complementares. *Heartstopper*, por exemplo, surgiu como *webcomic*, ganhou versão impressa e foi adaptada para série *live-action* pela Netflix, trazendo novas abordagens visuais e emocionais sem excluir o conteúdo original. Ao mesmo tempo, personagens secundários da série aparecem como protagonistas em outros livros de Oseman, ampliando a compreensão do universo. Essa dinâmica confirma a ideia de Henry Jenkins sobre narrativa transmídia, na qual cada mídia contribui com informações únicas e incentiva o engajamento do público, fortalecendo a comunidade de fãs (Jenkins, 2006).

Essa expansão coesa transforma o consumo em um ato de engajamento social. A participação ativa da comunidade de fãs, impulsionada pela busca de *insights* nos diferentes canais (Jenkins, 2006), cria um espaço onde a inteligência coletiva não apenas decifra o enredo, mas também discute e valida as experiências de diversidade representadas. Desta forma, o sucesso do universo Oseman na lógica transmídia é inseparável de seu papel como poderoso veículo cultural para promover a aceitação e a visibilidade de narrativas inclusivas (Porto-Renó, Versuti, Moraes-Gonçalves, Gosciola, 2011).

A Diversidade é o princípio de representação que abarca a coexistência de múltiplas identidades (gênero, sexualidade, etnia, etc.), funcionando como o objeto de estudo particular do fenômeno, o que se alinha à necessidade de particularismo e explicação propostas por Merriam (1998). Por sua vez, a Inclusão é a ação deliberada de garantir que essa diversidade seja ativamente valorizada e integrada, refletindo a qualidade da experiência e o senso de pertencimento (Pérez-Nebra; Torres, 2014). A eficácia desse discurso de inclusão é potencializada pelo uso da narrativa transmídia (Jenkins, 2006), que expande a história por múltiplas plataformas para dar profundidade às diferentes vozes, enquanto a investigação dos artefatos (HQs, livros e séries) se estabelece como um modo de mapear e coletar as inúmeras evidências do fenômeno (Yin, 2001).

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar a potência da narrativa transmídia como um mecanismo estratégico e fortalecedor de discursos de diversidade e inclusão no universo ficcional de Alice Oseman (o Osemanverse). Para atingir este fim, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos: mapear, no conjunto de fontes textuais e audiovisuais (quadrinhos, livros e série), os elementos narrativos de inclusão que operam em um eixo transversal, promovendo a diversidade em suas múltiplas facetas; descrever os principais elementos identificados e detalhar como se interligam e se complementam na estrutura da narrativa transmídia para construir um universo coeso e abrangente; e, por fim, constatar a prática da *drillability* (capacidade de aprofundamento) na obra, examinando de que forma o Osemanverse incentiva a audiência a explorar as diferentes plataformas para obter uma compreensão mais rica e completa dos temas de diversidade e inclusão.

## **METODOLOGIA**

A pesquisa empregada neste artigo se caracteriza como descritiva-explicativa, fundamentada em uma análise documental e bibliográfica. O estudo de caso escolhido é o universo expandido de Alice Oseman,

conhecido como Osemanverse, como forma de analisar a potência do uso da narrativa transmídia como potencializadora da representação da diversidade e inclusão, tendo o foco no modo como a autora utiliza diferentes mídias – quadrinhos (*Heartstopper*), livros (*Um Ano Solitário*, *Rádio Silêncio* etc.) e adaptações em série e filme (Netflix) – para identificar e abordar temas sensíveis, como a sexualidade, a saúde mental e o amor jovem. O caso é selecionado por sua relevância contemporânea na cultura pop e sua eficácia em argumentar sobre a importância da representatividade LGBTQIAPN+ e da diversidade, mobilizando tanto o público leigo quanto o especializado em estudos de mídia e juventude. Sua relevância atual é inegável, dada a sua recorrência e o impacto social em um contexto de crescente visibilidade e discussão sobre identidades.

Figura 1 – Referência ao Osemanverse



Fonte: Site Bleeding Cool<sup>1</sup>

Trata-se de um estudo de caso instrumental em que, segundo Stake (1995), a análise detalhada de uma situação particular – o sucesso e a estrutura do Osemanverse – oferece esclarecimentos para a compreensão de uma realidade mais ampla, como a evolução da narrativa LGBTQIAPN+ na mídia jovem-adulta. Segundo a definição de Yin (2001), o estudo de caso permite investigar o fenômeno em seu contexto, buscando as motivações e causas ligadas a ele. Aqui, o contexto é a investigação dos artefatos (HQs, livros e produções audiovisuais) que justificam o impacto cultural e a eficácia comunicativa da obra de Oseman.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://bleedingcool.com/comics/alice-oseman-pop-up-launches-the-osemanverse-in-july-in-shore-ditch/>. Acesso em 11 dez. 2025.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A estratégia narrativa do Osemanverse, centrada em *Heartstopper*, exemplifica como a narrativa transmídia potencializa o discurso de diversidade e inclusão de forma transversal, oferecendo uma experiência imersiva e profundamente validante para o público. A autora utiliza intencionalmente múltiplas plataformas para expandir um universo que não apenas representa a comunidade LGBTQIAPN+, mas a celebra de maneira saudável e não-estereotipada.

A continuidade entre as mídias é crucial para o impacto. A série de TV, ao manter uma fidelidade notável aos quadrinhos, assegura que o tom de esperança, ternura e amor mútuo seja preservado ao entrar no *mainstream* global. Essa transição cuidadosa subverte narrativas tradicionais de sofrimento LGBTQIAPN+ (Silva Darte, 2008), optando por retratar jornadas de autodescoberta e coming out (como a bissexualidade de Nick Nelson) que são apoiadas e felizes. Ao fazer isso, a obra atua como um poderoso instrumento de validação e normalização para um público jovem em busca de espelhamento positivo (Prezia Lemos, 2024).

O elemento de *drillability* (capacidade de aprofundamento) (Jenkins, 2006) é o que torna o discurso verdadeiramente transversal. A narrativa não se encerra na trama principal de Nick e Charlie. Os romances e novelas complementares funcionam como câmeras focais, mergulhando na complexidade de personagens secundários e explorando temas que se cruzam com a diversidade, como a saúde mental (transtornos alimentares, depressão) e outras identidades (assexualidade, aromanticidade) (Oseman, 2022).

Essa expansão não é apenas um adendo, mas uma rede de segurança narrativa. Ela garante que as diferentes identidades – como as de Elle Argent (transgênero) ou do casal lésbico Tara e Darcy – sejam desenvolvidas com profundidade em vez de servirem como meros acessórios de diversidade. A expansão transmídia oferece aos fãs a oportunidade de “cavar fundo” e encontrar uma rica tapeçaria de apoio e representatividade, transformando a audiência em uma comunidade ativa de reconhecimento e empatia.

Em essência, a estrutura transmídia do Osemanverse é o que permite que o discurso de inclusão seja, ao mesmo tempo, amplo e profundo. O sucesso da obra se baseia na sua capacidade de usar múltiplas plataformas para construir um universo onde a diversidade é a norma e o suporte é abundante, tornando-se um referencial contemporâneo da potência social e cultural das narrativas jovens-adultas.

A seguir, seguem as descrições das personagens e suas narrativas que convergem para a temática de Inclusão e Diversidade.

- **Nick Nelson:** Nick é um jogador de rugby que quando conhece Charlie, o faz refletir sobre sua própria identidade e, assim, se descobre bissexual e entra em um processo de auto aceitação de sua sexualidade.
- **Charlie Spring:** Charlie é homossexual e, quando alguns estudantes do colégio em que estuda tomam ciência do fato, ele sofre uma constante homofobia, o que fez com que desenvolvesse transtorno de ansiedade e também anorexia nervosa.
- **Elle Argent:** Elle é uma garota trans que passa pela transição social ao mudar de escola para um ambiente que ofereça mais segurança e acolhimento. Sua narrativa aborda a busca por

pertencimento, a afirmação da identidade de gênero e o apoio da rede de amizades como elemento essencial para sua autoestima.

- **Tara Jones:** Tara é lésbica e enfrenta episódios de pânico ao lidar com a visibilidade de sua sexualidade, especialmente quando sua relação com Darcy se torna pública. Sua história destaca o processo de aceitação e as pressões sociais sobre meninas LGBTQIAPN+ (Oseman, 2022).
- **Darcy Olsson:** Darcy se identifica como lésbica e pessoa não-binária, mas enfrenta dificuldades em expressar sua identidade plenamente devido a uma relação materna tóxica e controladora. Sua trajetória reforça o impacto que o ambiente familiar pode ter na liberdade de existir e amar.
- **Tori Spring:** Tori é assexual e aromântica, apresentando uma relação complexa com vínculos afetivos. Sua narrativa aborda temas como isolamento, sobrecarga emocional e a busca por sensibilidade no cuidado com a saúde mental, especialmente em sua conexão com Charlie.
- **Aled Last:** Aled é um jovem gay cuja história revela os efeitos emocionais da rejeição familiar e do apagamento de sua identidade. Ele encontra consolo e expressão criativa em sua relação com Frances, explorando vulnerabilidade e autoconhecimento.
- **Georgia Warr:** Georgia se descobre assexual e aromântica enquanto tenta compreender por que não sente atração como os outros ao seu redor. Seu percurso reflete a validação de identidades pouco representadas e os desafios das expectativas sociais sobre romance.
- **Frances Janvier:** Frances é bissexual e enfrenta a pressão de conciliar expectativas externas com sua verdadeira identidade. Sua jornada reforça a importância da autoexpressão, da autonomia e do apoio emocional dentro de suas relações.
- **Isaac Henderson:** Isaac explora sua identidade assexual em um processo gradual de autodescoberta. Sua representação destaca como a assexualidade pode se manifestar de maneira silenciosa, mas profundamente significativa na formação de vínculos afetivos.
- **Tao Xu:** Tao é um forte aliado da comunidade LGBTQIAPN+ e demonstra um compromisso contínuo com a proteção e o bem-estar dos amigos. Seu papel representa a importância das redes de apoio no enfrentamento da LGBTQIAPN+ fobia.
- **Félix:** Félix é uma personagem PCD cuja presença reforça a diversidade corporal no universo narrativo. Ele contribui para ampliar o entendimento de inclusão como algo que contempla múltiplas dimensões da experiência humana.

O quadro a seguir (Quadro 1) sumariza todas as abordagens sobre a temática de Inclusão e Diversidade apresentadas nas produções do universo de Oseman em relação a cada uma das personagens presentes nas narrativas.

### Quadro 1 - Personagens e elementos de diversidade

Personagem	Imagem Quadrinho	Imagem Live Action	Elemento Narrativo de Inclusão e Diversidade	Mídia Principal para Destaque Transmídia
Nick Nelson			Bissexual Autoaceitação	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Charlie Spring			Homofobia Transtorno de ansiedade Anorexia Nervosa	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Elle Argent			Transsexual	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Tara Jones			Lésbica Pânico	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Darcy Olsson			Lésbica Não-binário Relação materna tóxica	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Tori Spring			Assexual e aromântica	Série de TV “Heartstopper”, Quadrinhos e Livro “Solitaire”

Aled Last		Não há.	Homossexual	Quadrinhos e Livro “Rádio Silêncio”
Georgia Warr		Não há.	Assexual e aromântico	Livro “Loveless”
Frances vier	Jan- 	Não há.	Bissexual	Livro “Rádio Silêncio”
Isaac Henderson	Não existe nos desenhos.		Assexual Autodescoberta	Série de TV “Heartstopper”
Tao Xu			Aliado à Comunidade LGBTQIAPN+	Quadrinhos e Série de TV “Heartstopper”
Félix	Não existe nos desenhos.		PCD	Série de TV “Heartstopper”

**Fonte:** Autoria própria.

O Quadro 1, que sumariza a relação entre personagens, elementos de inclusão/diversidade e suas mídias principais de destaque, é fundamental para comprovar a eficácia da narrativa transmídia no Osemanverse. Ele demonstra que a diversidade é tratada de forma transversal, não se limitando os protagonistas Nick e Charlie, mas se estendendo a um elenco rico e multifacetado. A matriz revela que a autora utiliza intencionalmente a diversidade de plataformas para explorar a complexidade de cada identidade. Por exemplo, enquanto a bissexualidade de Nick Nelson e a homossexualidade de Charlie Spring, com seus desafios como transtorno de ansiedade e anorexia nervosa, são aprofundadas nos Quadrinhos e na Série de TV *Heartstopper*, as identidades de Tori Spring (assexual e aromântica) e de

Aled Last (homossexual) ganham profundidade e contexto em Livros complementares como *Solitaire* e *Rádio Silêncio*. Essa distribuição estratégica valida o conceito de que cada mídia contribui com uma peça única e complementar ao enredo, evitando a redundância e aplicando a *drillability* (capacidade de aprofundamento) na prática.

A amplitude do Osemanverse abarcada pelo quadro sublinha a profundidade do discurso de inclusão. O universo não se restringe à representação LGBTQIAPN+, mas expande o conceito de diversidade para incluir a saúde mental (transtorno de ansiedade, anorexia nervosa, pânico) e a diversidade corporal (Félix, personagem PCD).

Personagens como Isaac Henderson, que explora a assexualidade em um processo de autodescoberta na Série de TV, e Darcy Olsson, que lida com uma relação materna tóxica junto à sua identidade lésbica e não-binária, mostram como as plataformas são usadas para dar nuances a temas interligados. Além disso, o quadro destaca a importância dos Aliados (Tao Xu), garantindo que a rede de apoio também seja visível. Em suma, o Quadro 1 é a evidência documental de que o Osemanverse utiliza a lógica transmídia para construir um universo coeso e abrangente, onde a diversidade é a norma e o suporte é abundante, transformando a audiência em uma comunidade ativa de reconhecimento e empatia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado atesta que a narrativa transmídia opera como um poderoso vetor para o fortalecimento e a validação de discursos de diversidade e inclusão, conforme proposto por Jenkins (2006). A análise do universo ficcional de Alice Oseman, o Osemanverse, demonstrou que a expansão da história por múltiplas plataformas é inseparável de seu sucesso e de seu impacto social, pois garante que as experiências diversas sejam desenvolvidas com nuances e profundidade, superando representações superficiais.

A chave para essa eficácia reside na prática da *drillability* (capacidade de aprofundamento), que Jenkins (2006) define como a característica que incentiva e recompensa o público a ir além da trama central, buscando informações e detalhes adicionais que enriquecem a compreensão do universo ficcional. Essa característica transforma o consumo em uma jornada ativa, onde o fã se torna um “caçador e coletor” engajado que busca preencher as lacunas da história ao navegar pelos diferentes canais.

A coesão transmídia do Osemanverse é estratégica, utilizando cada plataforma para um fim complementar e único. A série de TV (*Heartstopper*), com sua audiência de massa e adaptação fiel aos quadrinhos, atua como o principal ponto de acesso e garante que o tom de esperança e aceitação seja preservado ao alcançar o *mainstream* global. As *graphic novels* e *webcomics* oferecem os detalhes visuais e de enredo fundamentais<sup>7</sup> Por sua vez, os livros e novelas complementares (*Solitaire*, *Nick e Charlie*, *Radio Silence*, *Loveless*) funcionam como câmeras focais, mergulhando na complexidade de personagens secundários e explorando temas que se cruzam com a diversidade, como a saúde mental (transtornos alimentares, depressão) e outras identidades (assexualidade, arromanticidade).

Essa estrutura permite que elementos de inclusão, como a bissexualidade de Nick Nelson e a transsexualidade de Elle Argent, ou as lutas com a saúde mental de Charlie Spring, sejam detalhados em diferentes mídias, garantindo uma representação transversal. A expansão transmídia oferece aos fãs a

oportunidade de “cavar fundo” (*drillability*) e encontrar uma rica tapeçaria de apoio e representatividade. Em vez de recorrer a narrativas tradicionais de sofrimento LGBTQIAPN+ (Silva Darte, 2008), a obra opta por retratar jornadas de autodescoberta e aceitação que são apoiadas e felizes (Prezia Lemos, 2024), subvertendo o modelo tradicional.

Este engajamento vertical transforma a audiência em uma comunidade ativa de reconhecimento e empatia, que busca e valida as narrativas de aceitação, promovendo a esperança e o senso de pertencimento. O sucesso da obra se baseia na sua capacidade de usar múltiplas plataformas para construir um universo onde a diversidade é a norma e o suporte é abundante.

Conclui-se, portanto, que a obra de Alice Oseman, com sua estrutura transmídia coesa, é um referencial contemporâneo da eficácia da lógica transmídia para promover a visibilidade inclusiva, comprovando a potência social e cultural desse modelo narrativo junto ao público jovem-adulto.

## REFERÊNCIAS

JENKINS, H. **Convergence culture: Where old and new media collide**. New York: University Press, 2006.

MERRIAM, S. B. **Qualitative research and case study applications in education**. San Francisco: Jossey-Bass, 1998.

MURRAY, J. H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

OSEMAN, Alice. **Almanaque Heartstopper**. São Paulo: Seguinte, 2022.

PEREZ-NEBRA, Amalia Raquel; TORRES, Claudio Vaz. Expertise in automatism study: an application in the consumption of esthetics. **Paidéia** (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 24, n. 58, p. 205-212, maio/ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-43272458201408>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X2014000200205&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2014000200205&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 03 nov 2025.

PINTO, A. B. D. **Crossmidia e Transmídia**. São Paulo: Intersaberes, 2021.

PORTO-RENÓ, D.; VERSIVI, A. C.; MORAES-GONÇALVES, E.; GOSCIOLA, V. **Narrativas transmídia: diversidade social, discursiva e comunicacional**. 14 (2), 2011, pp. 201-215.

PREZIA LEMOS, Ligia. Direitos civis de pessoas LGBTQIAPN+ em séries BL tailandesas: visibilidade diegética e ativismo em fandoms brasileiros. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. e45084, 2024. DOI: 10.15448/1980-3729.2024.1.45084. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/45084>. Acesso em: 5 nov. 2025.

PRATTEN, R.. **Getting Started in Transmedia Storytelling** . Plataforma de publicação independente CreateSpace, 2015.

SILVA DUARTE, V. W. A construção de sentidos sobre a homossexualidade na mídia brasileira. **Em Questão**, vol. 14, núm. 2, jul-dez., 2008, pp. 223-234.

STAKE, R. E. **The art of case study research**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1995.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman. 2001.

# A MODA COMO ELEMENTO NARRATIVO EM HOLLYWOOD E OS PADRÕES CAPITALISTAS E PATRIARCAIS REPRODUZIDOS PELA RETROALIMENTAÇÃO ENTRE MODA E CINEMA

Stephanie Locker Geminiani

## INTRODUÇÃO

A moda, mais do que uma necessidade humana de se vestir, é hegemônica. Ao longo dos anos, nossas vestimentas se tornaram formas de expressão, de comunicação e inserção social, onde o que vestimos passa a ter o poder de comunicar de onde viemos, nossa idade, personalidade, status, gênero e até nossos posicionamentos. Essa relação se intensifica ainda mais com a cultura da mídia, inclusive o cinema, que tomou um papel importante no imaginário social e na influência das massas, especialmente após o surgimento das estrelas de Hollywood. A indústria do cinema caminha ao lado da moda ao criar um imaginário em torno de seus personagens, utilizando do figurino para comunicar sua história, o que gera uma retroalimentação entre as duas indústrias.

Este estudo tem como objetivo central investigar o papel intrínseco da moda como elemento narrativo na construção de personagens e figuras icônicas na indústria hollywoodiana, por meio da análise fílmica de *Bonequinha de Luxo* (1961) e *O Diabo Veste Prada* (2006). As películas são analisadas pensando se as mesmas reproduzem ou não padrões capitalistas/patriarcais enraizados na sociedade, considerando que moda e cinema estão inseridos em um sistema de interação social, podendo refletir, reforçar ou ser agente de mudanças de normas e valores sociais. A escolha dos filmes em questão se deu pelo fato de ambos serem clássicos tanto para o cinema, quanto para a moda, tendo como personagens principais mulheres interpretadas por estrelas do cinema. Em *Bonequinha de Luxo*, Holly Golightly sonha em se casar com um milionário, enquanto em *O Diabo Veste Prada*, Andrea Sachs sonha em ser uma jornalista reconhecida e Miranda Priestly já é representada como uma mulher com a carreira consolidada na moda.

Nos aprofundaremos sobre estas películas para trazer à tona não apenas a forma como a vestimenta é utilizada para caracterizar e transformar as personagens em questão, lhes conferindo feminilidade, valor e respeito, mas também na construção de estrelas de um cinema burguês, totalmente alinhado ao capitalismo ocidental e sua influência nos padrões de consumo e comportamento dos espectadores.

A análise narrativa dos filmes *Bonequinha de Luxo* e *O Diabo Veste Prada* como produtos culturais e de influência, assim como a interpretação da moda como elemento construtor de seus personagens, segundo Kellner, “exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos” (2001, p. 13).

Nesse sentido, este artigo compreende a moda no cinema não apenas como um elemento estético na construção de personagens, mas como um fenômeno comunicacional, cultural e ideológico que reflete e influencia padrões sociais e de consumo. Essa abordagem comunicacional do tema permite analisar como

a caracterização dos filmes, e sobretudo, de suas estrelas, dialogam com a construção do cinema burguês patriarcal e influenciam padrões de consumo e comportamento dos espectadores.

Como base para o trabalho, me debruço sob a perspectiva de comunicação relacional. Partindo dessa visada, segundo Vera França (2016, p.158), “a comunicação é um processo de globalidade, em que sujeitos interlocutores, inseridos em uma dada situação, e através da linguagem, produzem e estabelecem sentidos, conformando uma relação e posicionando-se dentro dela”. Com esta concepção, se entende a comunicação como interação, estabelecida pela mediação da linguagem, e se torna impossível “negligenciar o fato de que experienciamos com os meios de comunicação” (França, 2016, p.161).

Para a análise narrativa dos produtos, utilizaremos as três instâncias de análise propostas por Luiz Gonzaga Motta (2013, p. 136): o plano da expressão, que examina como os elementos visuais, sonoros, verbais e as vestimentas constroem a identidade das protagonistas; o plano da estória, que investiga a trajetória das protagonistas e observa o impacto da moda na evolução de Holly, Andrea e Miranda; e o plano da metanarrativa, que compreende como os filmes refletem e reforçam modelos de mundo ligados ao consumo e às expectativas sociais sobre a feminilidade. Esses níveis, fortemente interdependentes e trabalhados de forma articulada nesta pesquisa, possibilitam uma investigação aprofundada sobre a construção narrativa das personagens, a representação da moda e seu papel intrínseco nos filmes.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“Nem força elementar da vida coletiva, nem princípio permanente de transformação das sociedades enraizado nos dados gerais da espécie humana, a moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade” (2009, p. 24), é assim que Lipovetsky descreve a moda, um dos principais mecanismos de produção de sentido do cinema. É a partir da consolidação do cinema hollywoodiano clássico que a moda passa a fazer parte da linguagem cinematográfica, devido ao surgimento do maior produto criado pelo cinema: a estrela. O auge do *star system* ocorreu quando os estúdios passaram a fabricar as estrelas, que eram consideradas deusas inalcançáveis. Segundo Morin (1989), a estrela traz um capital atrelado a um corpo e rosto adoráveis, fixando a magia do amor e sendo idealmente bela.

O olhar da câmera no cinema alterou-se para selecionar o perfil mais sedutor das estrelas, possuindo um olhar erotizado totalmente masculino e mantendo o olhar feminino passivo. Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), Laura Mulvey discute a essência desse olhar cinematográfico estruturado por uma percepção masculina, onde a presença feminina funciona como objeto erótico, de modo a estimular o prazer por meio da fetichização do corpo feminino, uma vez que a mulher em si não tem importância, ela apenas se torna um elemento relevante baseado nas emoções e atitudes que provoca no protagonista masculino.

Ann Kaplan (1995) coloca que os signos de Hollywood e a representação feminina operam na manutenção de uma ideologia patriarcal que constrói a mulher de maneira a refletir as necessidades patriarcais. A partir dos pontos por ela levantados, Kaplan chega à conclusão de que o olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas “para possuir e ativar o olhar, devido a nossa linguagem e a estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina” (1995, p. 53).

Ao tratar da representação de corpos, bell hooks (2019) afirma que a teoria feminista do cinema, que

possui Mulvey e Kaplan como principais nomes, espelha o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, estruturando discursos como se falassem pelas mulheres, quando falam apenas pelas mulheres brancas. É impossível falar da experiência feminina no cinema sem trazer a diferença de tratamento e representação de mulheres brancas e negras. Além de enfrentar os desafios burgueses patriarcais, as mulheres negras ainda têm o racismo recaído sobre seus ombros. Segundo bell hooks, os filmes e programas de TV perpetuam a crença de que relacionamentos entre mulheres negras e homens brancos se baseiam em relações de poder que seguem o paradigma senhor/escrava (hooks, 2019), além de hiperssexualizarem mulheres negras.

No contexto do vestuário, a moda moderna instalou-se na segunda metade do século XIX, articulada em torno da Alta Costura e da confecção industrial (Lipovetsky, 1987). A moda moderna homogeneizou-se, tornando-se a primeira manifestação de um consumo de massa indiferente às fronteiras. Em sua inserção como mercadoria, a indústria iniciou e segue acionando a geração de uma cultura de consumo desenfreada que movimenta bilhões de dólares (Santaella, 2023). Segundo Lucia Santaella, “Na sua inserção como mercadoria em um sistema capitalista, a moda encontrou, no seu caráter de espetacularização, a estratégia mais engenhosa ao ritmo veloz que caracteriza a cultura contemporânea quando impulsionada pelo aspecto econômico que a determina” (2023, p. 47). Como linguagem cultural, a moda se retroalimenta de outras linguagens culturais, como o cinema, como vemos neste trabalho, para influenciar e conquistar o consumidor, promovendo uma cultura de massa que abrange várias linguagens e assim se faz impossível de ser ignorada pelo público. Lipovetsky afirma que “a cultura de massa é ainda mais representativa do processo de moda do que a própria fashion” (1987, p. 238).

A exploração da noção de beleza e feiúra utilizada pela moda, “justamente pela irresistível atração que esta exerce sobre os sentidos” (Santaella, 2023, p. 23), se estende também ao corpo feminino. A indústria da moda atua na construção e perpetuação de padrões de beleza femininos que são excludentes, baseados em ideais de saúde, branquitude, magreza e juventude (Carneiro, 2024). Tais padrões marginalizam corpos que não se encaixam, resultando em gordofobia, etarismo e racismo. A beleza deixa de ser apenas uma questão estética, se tornando capital social que confere privilégios e determina a aceitação em diversas esferas da vida. A obra de Naomi Wolf, *O Mito da Beleza*, oferece uma análise sobre como os padrões de beleza são utilizados como uma forma de controle social sobre as mulheres. Wolf argumenta que a beleza se tornou um “mito” que serve para manter as mulheres em um estado de insegurança e dependência, perpetuando a ideia de que a aparência é o principal valor que elas podem oferecer à sociedade (Wolf, 2018, p. 25). Essa pressão para se conformar a um ideal de beleza não apenas afeta a autoestima das mulheres, mas também limita suas oportunidades em diversas esferas da vida, como no mercado de trabalho e nas relações pessoais.

## **BONEQUINHA DE LUXO**

Bonequinha de Luxo acompanha a complexa personagem Holly Golightly em sua busca por um homem rico com quem possa se casar. Holly vive como uma socialite, com sua persona cuidadosamente construída em torno de seu estilo, embora ela não se encaixe verdadeiramente na alta sociedade de Nova York dos

anos 1960 e esconde um passado traumático do qual tenta fugir ao longo da trama. Seu vizinho, Paul Varjak, um escritor frustrado, se apaixona por Holly e eles vivem um romance atípico. O filme é marcado pela estética sofisticada e pelo icônico figurino fruto da parceria de Edith Head, que comandava os figurinos do estúdio Paramount, e Hubert de Givenchy, que vestiu Audrey Hepburn em muitos de seus filmes e em sua vida pessoal. A direção é de Blake Edwards, que claramente traz um olhar masculino à personagem principal, mesmo ela sendo uma mulher bastante complexa, a reduzindo a alguém que precisava ser salva pelo mocinho no final do filme.

O filme se inicia com sua cena mais icônica: Audrey Hepburn em frente à Tiffany's, com seu memorável vestido preto, colar de pérolas, óculos escuros e coroa, tomando café da manhã. A personagem chega de táxi à Quinta Avenida ao amanhecer, enquanto as ruas ainda estão vazias e as lojas fechadas, o que sugere que ela vem de uma noitada, e pelas roupas que usa, luxuosa. Ela para em frente a uma loja grande da joalheria Tiffany and Co. e, enquanto admira a vitrine, tira de um saco de papel um café e um croissant. É com essa cena que somos introduzidos a Holly Golightly.

Figuras 1 e 2 - Cena de abertura do filme Bonequinha de Luxo.



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961) - Reprodução Prime Video

Essa imagem estabelece imediatamente o tom e o estilo da persona que Holly incorpora para se encaixar na alta sociedade de Nova York. Ela se veste de forma sofisticada, glamourosa, vive sua vida em busca de um casamento com um homem rico, que possa lhe dar luxo e riqueza. Em contrapartida, é espontânea e peculiar, traços da verdadeira Holly. Seu vestido preto icônico, assim como outros modelos sofisticados que Holly usa ao longo da película são fruto da colaboração de Audrey Hepburn com o estilista francês Hubert de Givenchy. As roupas do filme ficaram tão famosas e conhecidas mundialmente que marcam o final da dominação da Alta Costura no lançamento de tendências de moda e foram reproduzidas e consumidas em larga escala pela confecção industrial. Essa parceria também tornou Audrey Hepburn a perfeita estrela-mercadoria a ser seguida por meio de mecanismos de projeção-identificação utilizados pela indústria cinematográfica.

O historiador de moda Henry Wilkinson afirma que o costureiro Givenchy providenciou as roupas para a personagem que Holly fingia ser, a garota nova-iorquina glamorosa, enquanto Edith Head introduziu as roupas para a Holly real, que cresceu na fazenda. Essa diferença nos figurinos de Holly fica clara ao longo

do filme. Quando a personagem é mostrada crua, vulnerável, simples, ela está vestida com roupas também mais simples que expressam de onde Holly vem, o interior do Texas. Na cena em que Paul assiste Holly cantando Moon River, temos um exemplo perfeito da mudança na caracterização da personagem de Holly para Lula Mae, seu nome verdadeiro.

**Figuras 3 e 4** - Holly cantando Moon River em sua janela. A personagem está vestida de forma simples, diferente da maior parte de seu figurino.



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961) - Reprodução Prime Video

Ela veste uma calça jeans e um suéter azul claro, usa uma toalha na cabeça e uma simples sapatilha nos pés. Este figurino de Head traz para Holly, junto a canção doce e ao enquadramento que vai se aproximando de seu rosto angelical, a pureza e a inocência necessárias para que Paul e o público se apaixonassem pela Holly crua. Conforme Holly vai mostrando cada vez mais a Paul seu lado Lula Mae, puro e frágil, mas também peculiar e divertido, notamos que ela vive em um mundo à parte. Seu apartamento vazio, com móveis improvisados e bagunçado, reflete seu profundo medo de possuir qualquer coisa. Essa aversão ao apego é reforçada pelo fato de seu gato não ter nome, pois Holly não acredita em pertencimento, está sempre muito sozinha.

Em seus dias tristes, a única coisa que a faz feliz é ir à Tiffany's, servindo como um refúgio de sua realidade. O motivo de Holly amar tanto a joalheria é explicado por ela em uma cena em que a jovem leva Paul para passear dentro da loja. Holly afirma que não percebe que nada de mau poderia acontecer ali, mostrando como, para ela, riqueza representa segurança, o que reforça estigmas capitalistas e sonhos de consumo. Isso fica claro quando Paul, com seus humildes dez dólares, tenta comprar um presente para Holly e o vendedor afirma que o único produto da loja custando menos de dez dólares é um discador de telefone de prata. Para não saírem de mãos abanando, Paul tem a ideia de gravar as iniciais do casal em um anel que ele ganhou em uma caixa de biscoitos.

Esse simples gesto encanta Holly, a colocando mais uma vez como uma garota simples, pura e humilde. Essas características que vão sendo atribuídas a Holly com o decorrer da história a tornam uma jovem perfeitamente apta a ser salva, e Paul o herói perfeito para isso. O termo Manic Pixie Dream Girl se encaixa perfeitamente para Holly, um tipo de donzela em perigo criada para jovens homens em perigo cuja trama existe apenas para ajudar o protagonista masculino a descobrir sua própria missão. Suas características principais são ser peculiar, espontânea e divertida, porém sempre se encaixando nos padrões estéticos, na

maioria das vezes sem esforço, o que a faz ser desejável também fisicamente ao olhar masculino.

Por ser uma produção da década de 1960, o filme ainda carrega características de romance burguês, com o happy end obrigatório. Isso faz com que, mesmo indisponível emocionalmente durante toda a trama, Holly acabe, ao final, se entregando à salvação e ao amor verdadeiro de seu herói Paul. Eles selam sua união com um clichê de happy end: um beijo apaixonado na chuva.

Nessa cena final, seus figurinos combinam, os dois usam um sobretudo bege. Assim chega o final do filme: Holly é salva por Paul, mesmo sem precisar, deixa suas antigas ambições de lado, inspira Paul a voltar a escrever, e eles ficam juntos com o gato sem nome.

## **O DIABO VESTE PRADA**

O Diabo Veste Prada, de 2006, é um filme que mergulha no universo competitivo e muitas vezes implacável da indústria da moda. A produção é inspirada na experiência da autora Lauren Weisberger como assistente de Anna Wintour, editora-chefe da Vogue norte-americana e um dos principais nomes da moda contemporânea. A narrativa central gira em torno de Andrea Sachs, uma jornalista recém-formada que, alheia e inicialmente desinteressada pelo mundo da moda, consegue o cobiçado emprego de assistente da temida Miranda Priestly, editora-chefe da prestigiada revista Runway. O figurino do filme, indicado ao Oscar de 2007, é assinado por Patricia Fields.

Desde o início, o filme estabelece Andy como uma figura contrastante, diferente das outras garotas. A primeira cena do filme consiste em uma montagem mostrando a rotina matinal de várias mulheres, incluindo Andy, até chegarem no trabalho. Na montagem, os enquadramentos e cortes rápidos dão ênfase nos detalhes que compõem a preparação para o dia e, principalmente na diferença gritante entre Andrea e as outras. Enquanto as mulheres escolhem a dedo suas lingerie mais sexys, Andy pega a primeira calçola da gaveta. As roupas e acessórios, também escolhidos com cuidado pela maioria das mulheres, não importam, já que a jornalista veste qualquer coisa, a primeira que vê. Todas usam maquiagem, menos Andy, que leva apenas seu hidratante labial na bolsa. O café da manhã de todas é saudável e exageradamente pensado em poucas calorias, o que reforça já na primeira cena o apelo à magreza herdado dos anos 1990, que é comentado várias outras vezes adiante. Como isso não é importante para Andy, ela come um sanduíche pelo caminho.

Essa representação inicial a posiciona como alguém que não se preocupa com a aparência ou com uma vida glamourosa, destoando do padrão da época e, principalmente, do ambiente em que está prestes a entrar. Apesar dela não ser uma donzela em perigo, isso atribui à Andrea do início do filme algumas características de Manic Pixie Dream Girl, justamente por não ser como as outras garotas e se achar mais interessante e inteligente por não se importar com as coisas fúteis do universo feminino. Como uma boa MPDG, Andy é interpretada por uma estrela venerada por sua beleza, dando à personagem a beleza sem esforço, afinal ela não usa maquiagem nem conta calorias.

Ao chegar para a entrevista na Runway, Andy é imediatamente vista como uma piada por não ter nada em comum com os funcionários, o ambiente e o propósito da revista, que trata de moda. Mesmo assim, Miranda, editora-chefe da revista, resolve a contratar como sua segunda assistente, justamente por

Andy ter um perfil diferente de suas prévias funcionárias, que sempre acabam não dando conta de todas as exigências do cargo. Essa percepção de que Andy não se encaixa no ambiente se intensifica em seu primeiro dia de trabalho, onde Miranda a observa com desaprovação, a destruindo sem precisar usar uma palavra sequer, e sua contratação se torna motivo de chacota.

Na Runway, Andy é julgada por completo, desde suas roupas, suas escolhas alimentares, sua falta de conhecimento sobre os assuntos tratados na revista, ao seu manequim 40, que mesmo sendo um tamanho de corpo magro, naquele ambiente é visto como gordo demais. Ela resiste por um tempo, mas depois de apanhar muito em suas primeiras semanas no cargo, pede ajuda a Nigel, que também trabalha na revista, para se encaixar. A transformação de Andy é um dos arcos mais significativos do filme. Após se lamentar com Nigel sobre como ela merecia mais reconhecimento de Miranda, ele lhe dá um chacoalhão e a incentiva a se esforçar mais e a abraçar o estilo da Runway. Nigel age como uma verdadeira fada madrinha e a ajuda a escolher novos looks, afirmando que ela está em necessidade desesperada de Chanel, e após uma imersão no mundo da moda com um banho de loja e visitas ao salão de beleza, Andy emerge transformada, chocando suas colegas com seu novo visual.

**Figuras 4 a 7** - Cena de transformação de Andrea, Nigel escolhe novas roupas para ela e suas colegas de trabalho acabam chocadas com seu novo visual.



Fonte: O Diabo Veste Prada (2006)- Reprodução Disney+

A nova Andy usa marcas desejáveis, tendências da moda, maquiagem e cabelo alinhado. É interessante observar como a personagem passa a receber um tratamento completamente diferente após a transformação. Ela não é mais vista como desleixada, e isso faz com que as pessoas dentro e fora do ambiente de trabalho passem a enxergar e respeitar a personagem, como se a mudança de aparência

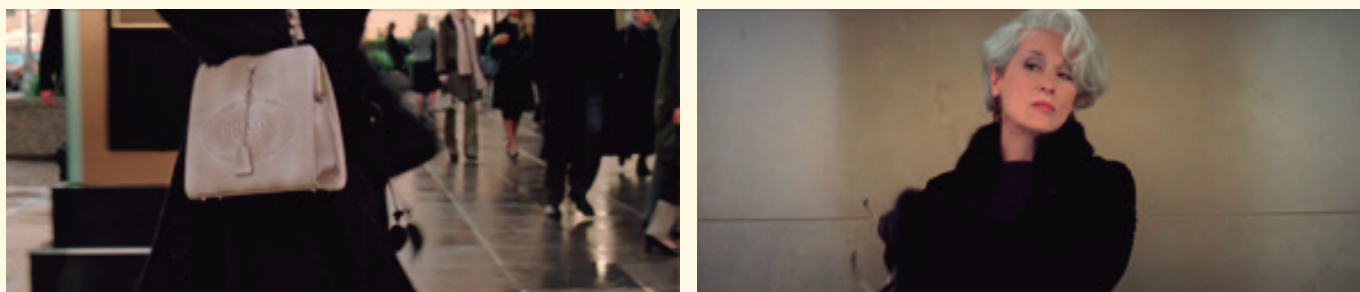
mudasse também a competência de Andrea e, conseqüentemente, seu sucesso pessoal e profissional. A consolidação da mudança de visual de Andy é firmada com outra montagem, muito parecida com a do início do filme. Porém, desta vez, todos os quadros mostram Andy pelas ruas de Nova York, se assemelhando muito mais às mulheres glamourosas com as quais foi comparada na abertura do que com a própria Andy do início do filme.

Essa transformação, no entanto, não se limita à aparência, pois reflete uma mudança de postura da personagem e uma transformação interna. É como se essa mudança na aparência externasse sua metamorfose em uma mulher melhor. A partir disso, não só ela é reconhecida pelas outras pessoas, mas também passa a dar conta do trabalho que era muito difícil, consegue atender todas as demandas com a máxima eficiência, não se cansa mais com o excesso de tarefas atribuídas, mergulhando de cabeça em seu emprego, como se essa mudança trouxesse uma força que a personagem não tinha.

Essa dedicação excessiva, contudo, cobra um preço alto em sua vida pessoal. Seus amigos e seu namorado começam a perceber a toxicidade de seu trabalho e como ela abandona seus hobbies e tempo de qualidade com eles, deixando de apoiá-la profissionalmente. Em vários momentos do filme é reforçada a ideia de que o sucesso profissional exige sacrifícios pessoais, sugerindo que ser workaholic é a única opção para alcançar o topo. O ápice desse sacrifício de valores ocorre durante a semana de moda em Paris, após Miranda solicitar a companhia de Andy no evento, em vez de Emily, sua colega que sonhava com isso há anos. Ela é obrigada a passar por cima do sonho da nova amiga para manter seu emprego, escancarando a prioridade que a carreira teve de assumir em sua vida. Porém, é também durante a fashion week que Andrea percebe que não quer mais fazer parte deste mundo, se demitindo e retornando à Nova York para voltar a buscar seu sonho de ser uma jornalista séria.

Miranda Priestly, por sua vez, é retratada como uma figura de poder e medo. A primeira cena em que a editora-chefe aparece, mostrando sua chegada adiantada ao escritório, segurando sua bolsa Prada, que nomeia o filme, o diabo literalmente vestindo Prada. O desespero dos funcionários, juntamente com suas dezenas de ordens simultâneas no instante em que pisa na redação, estabelecem sua autoridade inquestionável e o motivo pelo qual ela é endemonizada.

**Figuras 8 e 9** - Cena em que conhecemos Miranda. Ela chega à Runway com sua bolsa Prada e um olhar sanguinário.



Fonte: O Diabo veste Prada (2006) - Reprodução Disney+

Durante a cena, closes em elementos de seu look e em suas feições creditam a Miranda status e poder, assim como ar de superioridade. Porém, poder e status não são as únicas coisas que fazem Miranda ser tão

respeitada e sua opinião, tão relevante. Ao longo do filme, percebemos o vasto conhecimento e experiência que a editora-chefe possui ao que diz respeito à moda. Em uma cena específica, durante uma reunião para escolher as roupas de um shooting no primeiro dia de Andrea trabalhando como sua assistente, antes de sua transformação, ela escuta a jovem rir de uma decisão difícil a ser tomada entre dois cintos azuis, de tons parecidíssimos. Ela claramente fica irritada com o tom debochado de Andy, que acha a moda fútil, e então a dá uma aula sobre o processo de moda presente no tom do azul cerúleo.

Com essa explicação, ela não apenas reprime Andy, como também zomba da assistente por pensar que suas escolhas a isentam da indústria da moda, quando na verdade, suas roupas foram selecionadas por pessoas dali. Assim, fica claro o porquê da opinião e posicionamento de Miranda serem tão respeitados e relevantes na indústria de moda fictícia do filme, impondo a ela respeito por ser tão boa no que faz. Para completar sua devoção à área, Miranda também vive uma dinâmica workaholic, dedicando-se inteiramente ao trabalho. Uma cena em que Andy a surpreende discutindo com o marido sobre sua ausência revela o desmoronamento de seu casamento, o primeiro sinal durante o longa de que sua vida pessoal está sendo sacrificada em prol da carreira. Durante o filme, Miranda é muito criticada por ser dura e trabalhar tanto, coisas que seriam elogiadas e invejadas caso ela fosse um homem. A vulnerabilidade de Miranda é brevemente mostrada durante a Paris Fashion Week, quando ela aparece abalada, sem maquiagem e desarrumada, revelando a Andy que está se divorciando. Da mesma forma como seus looks poderosos e impecáveis a conferem poder e respeito, é justamente da falta de glamour que o filme se utiliza para mostrar Miranda em um momento vulnerável, única cena em que esse lado sensível e com problemas reais da personagem é retratado.

**Figura 10** - Miranda claramente abalada com seu divórcio durante o Paris Fashion Week.



Fonte: O Diabo Veste Prada (2006) - Reprodução Disney+

No entanto, sua principal preocupação é a repercussão da mídia sobre mais um divórcio, temendo ser rotulada como obcecada pelo trabalho e rainha gelada, novamente adjetivos que não seriam vistos de forma negativa caso Miranda fosse um homem. A implacabilidade profissional de Miranda é evidenciada quando ela descobre que seria substituída por uma editora mais jovem e orchestra um plano para continuar em seu cargo, um exemplo claro de etarismo que afeta mulheres dentro e fora do ambiente da moda, como se tivessem uma data de validade. A personagem mostra como as mulheres, mesmo quando colocadas em um pedestal, mesmo sendo experts no que fazem, não deixam de ser descartáveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs investigar o papel da moda como elemento narrativo na construção de personagens na indústria hollywoodiana, por meio da análise fílmica da personagem principal de *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), Holly Golightly, e as protagonistas de *O Diabo Veste Prada* (*The Devil Wears Prada*, 2006), Andrea Sachs e Miranda Priestly, pensando, como objetivo central, se as mesmas reproduzem ou não padrões capitalistas/patriarcais enraizados na sociedade, reconhecendo que moda e cinema estão inseridos em um sistema de interação social, podendo refletir, reforçar ou ser agente de mudanças de normas e valores sociais. Para embasar as análises e definir quais são esses padrões, foi feito um apanhado de autores sobre cinema, moda e feminino.

A análise, baseada na perspectiva de comunicação relacional (França, 2016) e nas três instâncias de análise de Luiz Gonzaga Motta (2012), revelou que, apesar de apresentarem contextos temporais e narrativos distintos, ambos os filmes reproduzem padrões capitalistas e patriarcais que permeiam a sociedade e a indústria midiática e, mais do que isso, os reforçam, uma vez que o cinema faz parte do sistema de influência midiática e ambos os filmes foram sucesso de bilheteria.

Em *Bonequinha de Luxo*, Holly Golightly, ou melhor, Audrey Hepburn, personifica a estrela-mercadoria (Morin, 1989), cuja imagem é cuidadosamente construída e consumida. Seu figurino, fruto da colaboração entre Givenchy e Edith Head, não apenas define sua persona de socialite glamourosa, mas também serve como um véu para sua vulnerabilidade e seu passado traumático. Na narrativa, ao final, toda a jornada é reduzida a sua “salvação” pelo 54 protagonista masculino, Paul Varjak. Essa resolução, com o “happy end” obrigatório do romance burguês (Morin, 1989), muito forte na era dourada de Hollywood, reforça a ideia de que a mulher, mesmo com um arco próprio e ambições próprias, só encontra sua plenitude no amor romântico e na domesticação, perpetuando um ideal que se alinha aos valores patriarcais. A beleza de Holly, sua juventude e magreza, arrematadas pelo figurino, são pilares que lhe conferem privilégios e aceitação, evidenciando a reprodução dos padrões de beleza hegemônicos (Carneiro, 2024) que o cinema hollywoodiano e a moda historicamente promovem.

Já *O Diabo Veste Prada* escancara a sociedade de consumo (Santaella, 2023) impulsionada pela indústria da moda. A transformação de Andrea Sachs, de uma jornalista “desleixada” para uma figura glamourosa, ilustra como a aparência é capital social e determinante para a aceitação e o sucesso femininos em ambientes competitivos de trabalho ou em qualquer ambiente que seja. O figurino de Patricia Field não é apenas um adereço, mas um elemento narrativo crucial que simboliza a metamorfose de Andy e as dinâmicas de poder. A personagem, mesmo já sendo uma mulher branca, jovem e magra, é julgada por não se encaixar no padrão de magreza extrema da moda, reforçando a gordofobia e a pressão estética. A jornada de Andy também expõe a cultura workaholic e os sacrifícios pessoais exigidos para o sucesso profissional de uma mulher, uma dinâmica que, embora apresentada como uma escolha, é imposta pelo sistema capitalista.

Miranda Priestly, por sua vez, é a personificação do poder feminino no ápice da indústria, mas sua figura também revela as armadilhas do patriarcado. Sua implacabilidade e dedicação ao trabalho, que seriam características ovacionadas em um homem, são vistas como negativas em uma mulher. A vulnerabilidade

de Miranda, brevemente exposta, é rapidamente suprimida pela preocupação com a imagem pública, demonstrando a constante pressão para manter uma fachada de perfeição. Além disso, a ameaça de ser substituída por uma editora mais jovem evidencia o etarismo que afeta as mulheres, especialmente em indústrias que valorizam a juventude, como a moda e o cinema.

Em suma, as análises fílmicas confirmam que a moda, no cinema, atua como um poderoso mecanismo de significação (Morin; Lipovetsky) e reforço de ideologias. Os filmes, mesmo com protagonistas femininas, são dirigidos por homens brancos, o que, como 55 apontado por Mulvey e Kaplan, tende a perpetuar um olhar masculino e falocêntrico sobre a mulher, mesmo quando a representação feminina não é feita para deleite dos homens, como em *O Diabo veste Prada*. A ausência de representatividade de corpos femininos negros, gordos ou fora do padrão hegemônico, conforme criticado por bell hooks, reforça a construção da feminilidade branca como ideal.

Produtos culturais de massa, como o cinema, utilizam a moda não apenas como um elemento estético, mas como uma ferramenta ideológica que molda percepções, influencia comportamentos de consumo e reforça estereótipos. Estereótipos esses sob os quais todas nós, mulheres, estamos submetidas, muitas vezes sem nem perceber, e que nos mantêm dependentes, nos tornam inseguras, limitam nossas oportunidades e, com isso, mantêm o ciclo do patriarcado intacto, afinal não nos resta tempo ou forças para lutar contra o sistema quando estamos 100% do nosso tempo preocupadas se somos bonitas, magras, brancas, jovens, bem vestidas o suficiente.

A moda e o cinema, como espelhos e moldadores da sociedade, possuem um potencial imenso para serem agentes de mudança, e a compreensão de seus funcionamentos é o primeiro passo para que esse potencial seja plenamente explorado.

## REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Dayana Cristina Barboza. **Celebridades** - Resistência: um olhar pragmatista e interseccional para as ações de Preta Gil e Thais Carla no enfrentamento à gordofobia e a outras opressões. Tese Doutorado em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ELLE. O estilo atemporal de Bonequinha de Luxo. *Elle*, 2021. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/o-estilo-atemporal-de-bonequinha-de-luxo>. Acesso em: 13 ago. 2025.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (orgs.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 153–174.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

THE SCRIPT LAB. 6 Examples of the Classic Manic Pixie Dream Girl. **The Script Lab**, 2022. Disponível em: <https://thescriptlab.com/blogs/33379-6-examples-of-the-classic-manic-pixie-dream-girl/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

VOGUE. O Diabo Veste Prada: 8 curiosidades por trás do figurino. **Vogue**, 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/06/o-diabo-veste-prada-8-curiosidades-por-tras-d-o-figurino.html>. Acesso em: 11 ago. 2025.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. São Paulo: Editora Planeta, 2018.

# SOBRE OS AUTORES

### **Alice Rosa Marques**

Graduanda em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

### **Ana Beatriz Oliveira Coelho**

Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Maranhão. Pós-graduanda em Produção Multimídia, com ênfase em Audiovisual. Professora de Arte no Ensino Fundamental II na rede municipal de Raposa (MA). Atua em projetos culturais, com pesquisas em artes visuais e práticas pedagógicas inclusivas.

### **Brayan Gaudêncio Rocha**

Graduando em Bacharelado em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Integrante do grupo PET História: Educação e Diversidade desde 2023. Voluntário do Programa de Iniciação Científica (2024–2026), com pesquisas sobre papéis de gênero nos quadrinhos da Feiticeira Escarlate. Desenvolve estudos sobre gênero e sexualidade na cultura geek/pop.

### **Daniel Araújo**

Realizador, pesquisador e crítico de cinema. Mestre em Comunicação, na linha de Fotografia e Audiovisual, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Cinema e Audiovisual e graduado em Jornalismo. Vice-presidente da Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine). Atua como jurado em festivais e desenvolve o projeto “Um Filme ou Dois”.

### **Danielle Lima Ferreira**

Graduanda em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de iniciação científica sobre manutenção e recuperação de objetos de discurso em narrativas tradicionais, sob orientação do Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — Processo 2024-22350-8.

### **Frederico Franco**

Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com pesquisa financiada pela CAPES. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduado em Realização Audiovisual pela Unisinos. Atua como crítico de cinema e é associado à ACCIRS.

### **Gabrielly Vieira de Souza**

Graduada em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestranda em História pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas em Educação Histórica e Didática da História, com ênfase no uso de obras audiovisuais.

### **Hertz Camargo**

Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com pós-doutorado em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Jornalista e publicitário. Coordena o SinapSense/UFPR e o programa SAPIENS – Observatório do Consumo.

### **Janaina de Paula do Espírito Santo**

Professora de História na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Pesquisa os usos públicos da História e as relações entre cultura, ensino e história.

### **Julia Amorim**

Graduanda em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Foi bolsista de iniciação científica no projeto “Sinapses entre Mito e Neurociência do Consumo” e no programa de extensão Sinapse: Laboratório de Consumo, Criação e Cultura.

### **Kenny Severiano de Sousa**

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Assis), na linha “Literatura e Vida Social”. Pesquisa os narradores na filmografia de Pedro Almodóvar, com foco em transformações estéticas e narrativas.

### **Laura Lopes da Silva**

Bacharela em Letras – Português/Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisa Teoria da Argumentação, especialmente ethos e pathos aristotélicos, em interface com a literatura.

### **Luciano Castro de Carvalho**

Doutor em Administração de Empresas pela Fundação Getulio Vargas (FGV/EAESP).

### **Manuela de Oliveira Marcondes**

Graduanda em Bacharelado em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Integrante do grupo PET História: Educação e Diversidade desde 2023. Voluntária do Programa de Iniciação Científica (2024–2026), com pesquisas sobre animações como fontes históricas.

### **Maria Eduarda Santos da Silva**

Mestranda em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em História pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisa História das Mentalidades, com foco no corpo feminino e práticas inquisitoriais na América Portuguesa.

### **Marilene Gonçalves Morais**

Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Especialista em Gestão Cultural. Pesquisadora em arte-educação, cultura e audiovisual.

**Miriam de Souza Rossini**

Doutora em História. Professora dos cursos de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico/UFRGS).

**Natália Gollin Viegas**

Graduanda em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Nickolas Marques de Andrade**

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre e licenciado em Letras pela mesma instituição. Especialista em Educação e Tecnologias (UFSCar). Professor de Língua Portuguesa. Pesquisa ensino e cultura digital.

**Patricia Santos Santinelli**

Advogada. Especialista em Direito Público (ESMP) e em Ciências Penais (Anhanguera/LFG). Mestra e doutoranda em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM).

**Pedro Cremonez**

Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestre em Análise do Comportamento e em Comunicação. Docente em Relações Públicas e no Mestrado em Comunicação (UEL). Coordena projeto sobre a teoria semiótica de Peirce. Orientador de iniciação científica.

**Pedro Tayllison Machado Sirino**

Doutor em Ciências Contábeis e Administração pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB).

**Priscila Laíssa Toledo**

Psicóloga. Especialista em Psicoterapia Psicanalítica e em Saúde Mental (PUC-PR). Mestra em Psicologia (Unesp) e doutoranda em Promoção da Saúde (Unicesumar), bolsista CAPES. Atua em políticas públicas voltadas à infância e juventude.

**Raiane Claudia Feitosa Ferreira**

Realizadora audiovisual, montadora e crítica de cinema. Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisa cinema de mulheres e epistemologias feministas.

**Samuel Alexandre de Almeida Batista**

Graduando em Psicologia pelo Unicesumar. Integrante de grupo de pesquisa em gênero, saúde e direitos humanos. Desenvolve estudos interdisciplinares sobre arte, gênero e saúde.

**Stephanie Locker Geminiani**

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

**Tânia Maria Gomes da Silva**

Doutora e pós-doutora em História (UFPR). Professora do Programa de Pós-Graduação em Promoção da Saúde (Unicesumar). Coordena grupo de pesquisa em gênero, saúde e direitos humanos.

**Tom Lisboa**

Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre pela mesma instituição e pela Goldsmiths, University of London. Atua como artista visual, com ênfase em fotografia e cinema experimental.

**Valéria Bussola Martins**

Doutora e mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com pós-doutorado pela USP. Professora da graduação e da pós-graduação em Letras. Pesquisa ensino de língua e literatura e tecnologias educacionais.

**Victor Alves Paes**

Graduando em Relações Públicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de iniciação científica em projeto sobre as classes do signo em Peirce.

**Waldemar Ferreira Netto**

Professor titular da Universidade de São Paulo (USP). Atua em Linguística Aplicada e coordena grupo de pesquisa sobre materialidade multimodal do discurso narrativo.

# SOBRE OS ORGANIZADORRES

### **Murilo de Castro**

Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR), mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar/FAP), na linha de pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo”, e graduando em Cinema pela UniCesumar. Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Positivo, integra o grupo de pesquisa Eikos (CNPq) e é membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Atua como Editor-Chefe da Revista Película e Editor-Assistente da Revista Coletivo Cine-Fórum, articulando produção acadêmica e difusão crítica no campo do audiovisual. Escritor, diretor e editor, também desenvolve atividades cineclubistas junto ao Cineclube Cerejeira. Suas pesquisas concentram-se nas relações entre cinema e patologias sociais, violência, cultura e política, com ênfase nas narrativas audiovisuais contemporâneas.

### **Samuel Carvalho Lima Silva**

Docente nos cursos de Cinema e Audiovisual e Jornalismo da Sociedade Educacional de Santa Catarina (SOCIESC), o autor é doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de pesquisa “Arte, Memória e Narrativa”, e mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar/FAP), com enfoque em “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo”. Bolsista da CAPES e integrante de projetos institucionais voltados à qualificação de periódicos acadêmicos, também atua como pesquisador vinculado a diversos grupos de pesquisa nacionais nas áreas de cinema, audiovisual e cultura. Com formação em Jornalismo e especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual, desenvolve pesquisas que atravessam o cinema brasileiro, a relação entre cinema e história, a recepção cinematográfica, além de vertentes como o cinema marginal e experimental. Paralelamente à trajetória acadêmica, atua como redator publicitário, roteirista, crítico de cinema e repórter, articulando prática profissional e reflexão teórica no campo das artes e da comunicação.

