

_8

#CADÊ OS YANOMAMI: reflexões sobre narrativas e povos indígenas

Lorena Karlla Mascarenhas

_51

CUnistas: o corpo travesti e o sexo anal no espaço cinematográfico da Boca do Lixo

Roberto Abib, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos
de Oliveira Arrais, Robson Evangelista Santos Filho
e Camila Fortes Franklin

_118

À desnaturalização de plataformas em obras de ficção de interface

Suely Fragoso e Talita Soares
do Valle

_Equipe Editorial

NARRATIO

Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias

Revista científica da área de Comunicação & Artes
da Universidade São Judas Tadeu (USJT)

ISSN 2676-0274

Nº 5 • Vol. 1 • 2023

Editor-chefe

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Editores executivos

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof.ª Dr.ª Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

Comitê editorial

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof.ª Dr.ª Eliane Corti Basso (USJT)

Prof.ª Dr.ª Erika Paula de Matos (USJT) (USJT)

Prof. Dr. Ivan Ferrer Maia (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof.ª Dr.ª Lilia Nogueira Calcagno Horta (USJT)

Prof.ª Dr.ª Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

Prof. Dr. Sergio Pinheiro (USJT)

Direção de arte e editoração

Prof.ª Me. Ana Elizabeth Lima Vasconcelos (USJT)

Capa

Foto de Bruno Kelly/Amazônia Real, feita em 30 de abril de 2021, sob a licença Creative Commons Atribuição 2.0. <https://www.flickr.com/photos/amazoniareal/51267294561/in/photostream/>

sãojudas
universidade

Rua Taquari, 546 - Mooca, São Paulo - SP,
Brasil - CEP 03166-000

Reitor

Abilio Gomes de Carvalho Junior

Diretor

Guilherme Daflon

Diretora-adjunta

Jaqueline Camisa

NARRATIO
Nº 5 • Vol. 1 • 2023

Laura Loguercio Cánepa¹

Editora convidada

José Augusto Mendes Lobato

Editor

Discutir de que modo relações sociais são atravessadas pela estética é uma preocupação nos estudos de comunicação, artes, linguagem e mídias. Fazê-lo requer, de imediato, uma clara definição do que significa estética no contexto dos processos de comunicação na contemporaneidade – e avaliar de que modo a percepção, a sensibilidade, a interpretação, o julgamento e o próprio ato de refletir sobre estes mobilizam sentidos e nos permitem trafegar pela realidade e organizar nossa experiência.

Ora entendida como processo perceptivo geral, ora como um método para o exame histórico e a apreciação de criações da sensibilidade humana, a estética é um importante operador conceitual para a análise de interações vinculadas a produtos midiáticos – em especial aqueles vinculados à cultura audiovisual. Isso porque, a despeito de sua dimensão subjetiva e força interior, a estética tem caráter eminentemente social; supõe a existência de representações capazes de fazer circular e mobilizar visões de mundo por artefatos da linguagem. Entende-se, assim, que investigar as relações estéticas é profundamente necessário a qualquer estudo sobre representações nas mídias. Cabe a essas relações tanto reverberar imagens consolidadas do mundo nos objetos midiáticos quanto refletir as disputas, os regimes de visibilidade e os exercícios de poder ligados às culturas, aos povos e às comunidades.

¹ Jornalista e pesquisadora de cinema. É Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008), Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP.

Nesta quinta edição de Narratio, a escolha do tema “Relações Estéticas e Representações da Cultura no Audiovisual” nos inscreve, naturalmente, no campo de estudos da imagem, do som e multimeios, que propicia um olhar abrangente sobre diversos gêneros/formatos – a ficção, a não ficção, a comunicação empresarial, a publicidade, a videoarte etc. – que exercem notável influência sobre a rotinização das representações sociais.

Quando da divulgação da chamada de trabalhos que articulou os trabalhos aqui apresentados, afirmamos acreditar que o estudo dos processos estéticos deveria ultrapassar o julgamento de obras e partir à análise de interações e dinâmicas sociais, nas quais emergem e se projetam os costumes e modos de vida, bem como questões relacionadas ao gosto e aos sentidos da beleza e conformidade. Além de sintonizado ao foco e escopo de Narratio, este recorte foi adotado por nós para que, ao tangenciar as interações extramidiáticas, junto da análise de produtos em sua reverberação e estrutura, pudéssemos privilegiar as múltiplas manifestações em imagem e som que povoam a cultura humana nas sociedades do capitalismo pós-industrial, atravessadas pelo sentido do pós-moderno – a fragmentação, a fissura inerente às identidades, um certo senso irônico, cético e de ambiguidade –, mas também pela força motriz da dúvida, da problematização e do anseio.

Nosso objetivo, ao reunir os sete textos deste dossiê, foi contribuir para a divulgação de pesquisas concluídas e em andamento que têm como objeto as interações sociais propiciadas por produtos da cultura audiovisual contemporânea, com olhar atento às relações e experiências estéticas, políticas e sociais.

O primeiro texto do dossiê, CADÊOSYANOMAMI: Reflexões Sobre Narrativas E Povos Indígenas, de Lorena Karlla Mascarenhas, reflete sobre narrativas jornalísticas e conteúdos publicados na rede social Instagram a partir da hashtag #Cadêosyanomamis, a partir das visões dos escritores e filósofos Ailton Krenak e Davi Kopenawa. Em seguida, Renan Claudino Villaon, no trabalho Dialética Pós-Moderna: Presença e Sentido do Pós-Modernismo nos Super-Heróis, trata da (re)observação dos conceitos de Pós-Modernidade e pós-modernismo

em alguns filmes de super-heróis, trazendo o pensamento de teóricos como o alemão Hans Ulrich Gumbrecht e o brasileiro Renato Pucci Jr.

Em *CUmunistas: o corpo travesti e o sexo anal no espaço cinematográfico da Boca do Lixo*, o grupo de pesquisadores formado por Roberto Abib, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos de Oliveira Arrais, Robson Evangelista Santos Filho e Camila Fortes Franklin analisa os filmes de sexo explícito brasileiros *O viciado em C* (1984) e *Novas Sacanagens do viciado em C* (1985), interpretando as narrativas da espacialidade do cinema da Boca do Lixo paulistana, da corporeidade travesti e do sexo anal como figuras de historicidades dos sistemas tradicionais de gênero, sexo e desejo.

O texto seguinte, *Enquadrando a garota do Rio: performances identitárias em trânsito na parceria de Anitta e DaBaby*, de Winglison Henrique do Nascimento Tenório, parte da análise do videoclipe da canção *Girl From Rio (RE-MIX)* da cantora brasileira Anitta, em parceria com o rapper estadunidense DaBaby, para propor o enquadramento de balizas estéticas interseccionais nas narrativas de encontro reiteradas no produto audiovisual. Também tratando de interseccionalidade, o texto *Coisa Mais Linda! Ethos discursivo da protagonista Thereza da série original da Netflix sob as luzes da interseccionalidade*, de Claudinei Lopes Junior, faz uma análise discursivo-interseccional de uma das protagonistas da série brasileira *Coisa Mais Linda*.

Já as pesquisadoras Suely Fragoso e Talita Soares do Valle examinam *A desnaturalização de plataformas em obras de ficção de interface*, tratando das narrativas *Digital: a love story* e *Emily is away <3*, que se desenrolam em um sistema tecnológico simulado que colocam em evidência não apenas a configuração computacional dos sistemas representados, mas sua complexidade sociotécnica. Por fim, em *Cinema Indie estadunidense: contexto histórico, modo de produção, estilo, narrativa e temática*, Henrique Bolzan Quaioti objetiva definir a especificidade do cinema indie estadunidense em uma perspectiva histórica, de modo produção, estilística e narrativa.

Agradecemos às autoras, aos autores e ao corpo qualificado e diverso de pareceristas que contribuíram para esta edição de **Narratio**, que emerge em um momento de importantes reconfigurações e debates da área da comunicação, da cultura e das mídias. Reiteramos o objetivo deste periódico de conferir amplitude a pesquisas contemporâneas do campo e, ao mesmo tempo, servir como espaço de debate marcado pela pluralidade, abertura e pela ótica interdisciplinar.

_Sumário

8

_Dossiê

#CADÊOSYANOMAMI: reflexões sobre narrativas e povos indígenas

Lorena Karlla Mascarenhas

92

_Dossiê

Coisa Mais Linda! Ethos discursivo da protagonista Thereza da série original da Netflix sob as luzes da interseccionalidade

Claudinei Lopes Junior

27

_Dossiê

Dialética pós-moderna: presença e sentido do pós-modernismo nos super-heróis

Renan Claudino Villalon

118

_Dossiê

A desnaturalização de plataformas em obras de ficção de interface

Suely Fragoso e Talita Soares do Valle

51

_Dossiê

CUmunistas: o corpo travesti e o sexo anal no espaço cinematográfico da Boca do Lixo

Roberto Abib, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos de Oliveira Arrais, Robson Evangelista Santos Filho e Camila Fortes Franklin

140

_Dossiê

Cinema *indie* estadunidense: contexto histórico, modo de produção, estilo, narrativa e temática

Henrique Bolzan Quaioti

72

_Dossiê

Enquadrando a garota do Rio: performances identitárias em trânsito na parceria de Anitta e DaBaby

Eduardo José Melo Rodrigues da Silva, Lúcio Souza Ferreira da Silva e Winglison Henrique do Nascimento Tenório

#CADÊOSYANOMAMI: reflexões sobre narrativas e povos indígenas

Lorena Karlla MASCARENHAS¹

Resumo

O presente artigo reflete sobre narrativas jornalísticas e conteúdos publicados na rede social Instagram a partir da hashtag #Cadêosyanomamis sobre denúncia de estupro de uma criança na aldeia yanomami, em Roraima, em 2022, a partir das visões de Ailton Krenak e Davi Kopenawa em suas vivências e cosmologia. Com método descritivo e procedimento da pesquisa documental, foram analisadas três matérias e três publicações do Instagram que tiveram maior visualização nos dois meses posteriores às denúncias. Como resultado observou-se que as redes sociais viabilizaram a escuta das 'vozes da floresta', mas a condição de violência aos indígenas foi subjugada por outras narrativas.

Palavras-chave: Povos indígenas; Redes sociais; Narrativas; Violência.

Abstract

This article reflects on journalistic narratives and content published on the social network Instagram from the hashtag #Cadêosyanomamis on the report of the rape of a child in the Yanomami village, in Roraima, in 2022, based on the views of Ailton Krenak and Davi Kopenawa, their experiences and cosmology. With a descriptive method and documental research procedure, three articles and three publications on Instagram that were most viewed in the two months after the complaints were analyzed were analyzed. As a result, it was observed that social networks made it possible to listen to the 'voices of the forest', but the condition of violence against indigenous people was submerged by other narratives.

Keywords: indigenous peoples, social networks, narratives, violence.

¹ Mestre em Comunicação e Sociedade, Jornalista e especialista em Políticas Públicas. Membro do Grupo de Pesquisa em Contranarrativas (UFT). E-mail: lorena.karlla11@gmail.com.

Introdução

Em 25 de abril de 2022, o líder indígena Júnior Hekurari Yanomami, que é presidente do Conselho Distrital de Saúde Indígena Yanomami e Ye'kwana (Condisi-YY), utilizou seu perfil na rede social Instagram (herurario8@) para denunciar um crime na Aldeia Arakaça, região dos Waikás, no Estado de Roraima. Conforme o relato feito por meio de vídeo, uma criança de 12 anos, do sexo feminino, teria sido estuprada e morta por garimpeiros na aldeia, e outra criança de 3 anos teria sido jogada no rio, juntamente com a mãe, que sozinha conseguiu se salvar. O apelo do líder indígena, que usou o alcance das redes sociais, repercutiu em veículos de informação tendo as fontes denunciadoras por um lado e, por outro, as fontes oficiais; e nas redes sociais houve mobilização relevante, principalmente no mês seguinte, utilizando a hashtag #Cadêosyanomami.

Tal mobilização teve ampliação maior pela interpretação dada à divulgação de imagens da visita de Policiais Federais e outros representantes oficiais à localidade onde estava instalada a Aldeia Arakaça: o local havia sido queimado, sob circunstâncias até então não esclarecidas. Apesar da indefinição, e talvez exatamente por ela, a repercussão do caso na imprensa tradicional e nas redes sociais, especialmente na rede social Instagram, trouxe reflexões sobre como esses indígenas e sua relação com a terra, sua conduta financeira, são vistos pelos usuários dessas redes, tomando estes como recortes da sociedade não-indígena, que notam a rede social como ambiente propício de vociferar suas opiniões.

O presente artigo pretende refletir sobre esse tema, adotando as narrativas de Davi Kopenawa e Ailton Krenak como embasamento, para correlacionar à análise descritiva de três matérias jornalísticas publicadas em veículos de imprensa, nos meses de abril e maio de 2022²; e três postagens relacionadas ao caso publicadas em perfis do Instagram, e comentários subsequentes. Para a seleção das postagens considerou-se a premissa de compreensão do recorte estudado, elegendo as três postagens, que, conforme o mecanismo de busca da própria rede social Instagram, foram apontadas pela hashtag #cadêosyanomami, como as que continham o maior número de comentários, considerando a pesquisa realizada no período de maio, junho e julho de 2022, sendo eles nos perfis: Midianinja; O mundo e capitais; e Geografia.online.

2 Matérias foram pesquisadas nos meses de junho e julho do mesmo ano.

Este trabalho busca colaborar com novos conhecimentos e reflexões ao meio acadêmico. O objetivo é discutir sobre o conteúdo dessas narrativas publicadas nas redes sociais, do ponto de vista da representação da manutenção do discurso colonizador do brasileiro não-indígena, especialmente quando relacionado ao uso territorial e à exploração mercantil da floresta. A metodologia é descritiva, com o levantamento de dados e pesquisa documental indireta, especificamente registros jornalísticos e postagens selecionadas. Em junção a isso, também utiliza-se a pesquisa bibliográfica a partir de Davi Kopenawa e Ailton Krenak, e a Análise de Narrativas.

O tema escolhido é de relevância para apresentar um recorte de discussão pertinente, considerando a abrangência e o alcance das redes sociais. Os acontecimentos mencionados na pesquisa, as matérias listadas e as publicações selecionadas para análise representam uma parte da repercussão que o caso teve no Brasil, mas, houve ainda menções a condição dessa população a partir da tag avaliada, inclusive de organizações mundiais e portais de notícias internacionais, o que demonstra um importante tópico de discussão.

Território vivo

Os povos originários se relacionam com seus territórios de forma diferente daqueles que os colonizaram, ou dos representantes atuais do pensamento colonizador. Especialmente para os povos indígenas, o espaço em que vivem não é sentido apenas como um lugar, mas, constitui-se como parte viva daquele povo. Integrando-se a ele, numa relação de continuidade, na qual não se exclui os demais seres vivos em relação ao próprio ser humano. Formato e vivências que se opõem aos conceitos ao padrão do “branco colonizador”-de sobreposição da humanidade sobre a terra, sobre os outros seres vivos, e principalmente sobre a floresta que é mãe de todos, e a exploração dos bens materiais que produz.

Nesta linha de raciocínio, os povos que ao longo do tempo foram sendo direcionados para os grandes centros tiveram retirados de si qualquer sentimento de pertencimento, de existência consciente; em sistemática alienação e por outro ponto, em total ausência de referência, de integração, com seu meio:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: no sentido de viver em sociedade, no próprio sentido de experiência de vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover (Krenak, 2019, p. 26).

Essas gerações, que buscavam ampliar a ocupação e levar “desenvolvimento”, promovem o apartamento das comunidades de seus territórios, conforme lembrava Krenak (2019), responsável pela urbanização, que ‘cresceu dez vezes no último século’, estão à frente dos fatores que fazem com que a humanidade se torne a responsável por exaurir os combustíveis fósseis de centenas de milhões de anos. Ou seja, estão se perdendo aqueles rios, que segundo Krenak (2019) são parte da existência dos povos originários. E há ainda a vida dos demais seres vivos, animais e plantas, que alcança gradativamente a extinção.

Para Krenak (2019) é justamente essa ausência de integração, de aceitação, de reconhecimento de vidas outras, de existências ímpares, de essências indissociáveis de suas origens físicas e das relações familiares que difere o entendimento sobre o território. E por isso, é tão incompreensível aos não-índios entender a relação dos povos originários com sua terra:

Fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza, o Cosmo é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 16 e 17).

É neste sentido, conforme narram Davi Kopenawa e Bruce Albert, em “A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami”, que a chegada do povo branco às terras yanomami, grupo étnico que teve esse encontro com os não-índios de forma mais intensa inicialmente, a partir de 1970 – embora esse contato tenha ocorrido em diferentes épocas em outras comunidades e ainda ocorra atualmente, conforme cita a própria obra-, representou um choque de realidades díspares.

As primeiras incursões motivadas pela descoberta do ouro na Terra Indígena Yanomami renderam preocupações aos povos tradicionais, diretamente vinculadas à devastação da floresta. Conforme trecho:

Eles tinham começado por devastar os afluentes do alto rio Apiaú. Depois, começaram a se espalhar a partir de lá, rio acima, para o lado das terras altas. E tinham por fim desembocado no rio Hero u, onde subitamente acharam muito ouro. A partir desse momento, foram tomados por um frenesi de urubus esfomeados.” Apesar de ser impossível comer ouro, parecia que eles queriam devorar todo o chão da floresta (Kopenawa & Albert, 2015, p. 342).

Essa conduta “desapegada” causa a estranheza comum dos representantes do pensamento colonizador, mas, conforme o Kopenawa no seu relato de 20 anos a Bruce Albert, a presença desses novos seres nas terras indígenas também trouxe a curiosidade e provocou mortes. “Foi a curiosidade dos seres das terras altas pelas mercadorias que encolheu seus espíritos. Seu pensamento passava o tempo todo tomado pelas palavras das mercadorias” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 354), conta o autor lembrando que esses povos já não existem mais.

As doenças, como o sarampo, a tosse e a malária, são mencionadas como resultado do contato com os não-indígenas:

Nossos ancestrais não adoeciam tanto quanto nós, hoje. Gozavam de boa saúde a maior parte do tempo e, quando morriam, as fumaças de epidemia não sujavam seus fantasmas. Agora, quando alguém morre de doença de branco, até seu espectro é infestado, e volta para as costas do céu com febre (Kopenawa; Albert, 2015, p. 224).

A morte chegava de forma natural ou pelos riscos que a vida e a própria floresta impõe, uma cobra, a queda de uma árvore, uma deformidade congênita.

Território material

Para os não-indígenas, a Terra Indígena Yanomami é tida como um território rico de minerais. Localizada nos Estados do Amazonas e Roraima, foi demarcada oficialmente há 30 anos, em 25 de maio de 1992, pelo Governo Brasileiro, compreendendo cerca de 10 milhões de hectares (9.664.975,48 ha - nove milhões, seiscentos e sessenta e quatro mil, novecentos e setenta e cinco hectares e quarenta e oito ares) e perímetro de 3.370 km (três mil, trezentos e setenta quilômetros); nos Municípios de Boa Vista, Alto Alegre, Mucajaí e Caracarái, no Estado de Roraima e Santa Izabel do Rio Negro, Barcelos e São Gabriel da Cachoeira, no Estado do Amazonas³.

O ouro é o minério central dessa cobiça, isso pelo seu alto valor de mercado e a raridade em encontrá-lo. Na Terra Indígena Yanomami, a exploração se dá principalmente no Rio Uraricoera, no norte da Terra Indígena Yanomami (Ramos; Oliveira, 2020, p. 22).

A exploração aurífera só é viável economicamente em alguns locais específicos do planeta onde é possível sua extração, em processos que envolvem separação do minério ouro a partir da manipulação de grandes quantidades de minério sem valor econômico (Ramos; Oliveira, 2020, p. 22).

Diante deste contexto geral, simplificado aqui, em que as violências de várias roupagens duram gerações, tendo a cobiça e a ganância desenfreadas como motivadoras, o relato de que um crime envolvendo crianças - a parte mais fragilizada do processo - já renderia repercussão e exigências de apuração. Mas, que pese a cor da pele, a origem e a cultura das vítimas, em somatória com o momento político, em que a condição de sub-humanidade, lembrada por Aílton Krenak (2019), em sua obra *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, se destaca ainda mais passíveis de observação e, de todo modo, agravantes, diante das posições adotadas pelas “vozes da internet”, e pelos poderes constituídos.

3 Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 26 mai. 1992a. Seção 1, p. 6457.

Narrativas e novos meios

A característica de interatividade, como uma função da comunicação, foi tratada por Paul (2014), considerando suas várias conotações: interação entre os diversos usuários e máquinas, diálogo em tempo real, deslocando o tradicional meio e mensagem, entre outros; e, especialmente, pela dotação de influenciar o conteúdo da mensagem. Ao conceituar o termo interatividade, que avaliava na época (2014) como ainda em aberto, ela cria um formato específico de hierarquização/categorização para as narrativas digitais, que se divide por cinco elementos: mídia, ação, contexto, relacionamento e comunicação. “A maior parte destes elementos é herdada de outras mídias, mas uma combinação exclusiva de elementos no ambiente digital permite novas possibilidades narrativas” (Paul, 2014. p. 122).

Em conformidade com essa constituição, pode-se apontar que o contexto interfere na mensagem. Conforme a autora, o “contexto é definido por aquilo que circunda e dá sentido a alguma coisa, ..., e no caso das narrativas digitais a habilidade de proporcionar conteúdo adicional, remetendo a outros materiais, é um traço poderoso” (Paul, 2014, p. 125). Essa ideia se fez latente na abordagem do caso em estudo se pensarmos que todo o enredo da história - no sentido de narrativa - se baseia nas múltiplas ocorrências já registradas com enfoques semelhantes. Isso, pensando em abordagens similares de violência impetradas contra os indígenas, e mais diretamente, violências impetradas contra os indígenas daquela região, e tendo como autores os trabalhadores da extração de minério ilegal. É simples supor que um leitor comum ao receber tal ‘história’ faça uma pesquisa simples nas ferramentas e plataformas de busca e receba como resultado incontáveis links de notícias relacionadas a esses acontecimentos, então, além de refletir sobre o caso - inclusive sem analisar a veracidade ou não - ele irá também refletir sobre os casos anteriores já noticiados. Ou deveria.

Em tese, foi desse processo de contextualização que muitos aderiram à hashtag #cadêosyanomamis, principalmente por considerar que, sobre hashtag, entende-se que se trata de uma ferramenta de interação que permite, a partir da inserção do símbolo # e do assunto de referência, associar as postagens relativas àquele assunto. Na visão de Silveira (2015) essa ferramenta – que se originou no microblog Twitter - possibilitou a criação e

ligação e as trocas informativas, já que modificou “as condições de produção imediatas dos discursos e permite que qualquer um, ao utilizar esse instrumento, abra um canal com outros tuites que utilizam a mesma hashtag (Silveira, 2015, p. 69).

Sobre redes sociais, conforme destaca Recuero (2004, p. 7), elas “funcionam através da interação social, buscando conectar pessoas e proporcionar sua comunicação e, portanto, podem ser utilizadas para forjar laços sociais”.

Por outro lado, ao pensar e correlacionar à informação no ambiente das redes sociais - neste trabalho fixada na rede social Instagram -, Cavalcanti (2013) afirma que nas redes sociais “todos podem dizer algo, e todos podem ser ouvidos”. Assim, embora os veículos informativos – tidos como tradicionais - ainda dispõem de credibilidade na divulgação, isso não torna impossível a reverberação de uma informação que não tenha partido dos veículos. Basta que essa informação esteja incorporada na sistemática de interesses do grupo de seguidores, que surge a chance de ser alcançada por milhões de outros seguidores e por aí em diante.

Narrativas jornalísticas e redes

As narrativas das matérias jornalísticas sobre o possível estupro e morte por afogamento relatados pelo líder indígena no mês seguinte às denúncias trazem conteúdos que esclarecem apenas a indefinição sobre as ocorrências em si, considerando a ausência de provas, já que os corpos das possíveis vítimas não foram localizados, conforme preconiza a lei. Fato que incide diretamente na credibilidade se os fatos ocorreram ou não.

Apresenta-se a seguir, como recorte de estudo, as duas primeiras identificadas no topo do mecanismo de buscas Google⁴. Também estão abordadas os dois conteúdos que obtiveram, a partir da hashtag #cadêosyanonamis, o maior

4 Justifica-se a utilização deste mecanismo de busca por sua condição de abrangência, considerando que mais de 3,2 bilhões de pessoas usam o navegador. Dentre os mecanismos de busca, o Google representa uma fatia de mercado de 92.51%.

Fontes: Pesquisa realizada pela Atlas VPN em 2021 - Divulgada: Portal <https://canaltech.com.br/> acessado em 12/07/2022

StatCounter GlobalStats - <https://www.priory.com.br/> acessado em 12/07/2022

número de engajamento. Além de matéria listada na busca com a fala da voz oficial (ministra Damares).



Brasil de Fato

Fonte: Produção própria - Captura de tela/ Portal Brasil de Fato

Dentre as listadas na plataforma de busca online Google, verificou-se a reportagem do portal: Brasil de Fato, datada de 26 de abril, um dia após a denúncia, em que a reportagem com o título “Garimpeiros estupram e matam indígena Yanomami de 12 anos, denuncia liderança” adota narrativa embasada na fonte denunciante, em que consta o relato sobre o estupro até a morte da criança, tendo sido praticados por exploradores de minérios na região, conhecidos como garimpeiros apenas. A matéria também cita o desaparecimento de criança de 3 anos, que teria sido jogada no rio.

A partir deste recorte da totalidade de informações relativas ao caso, nota-se a adoção das redes sociais, como um ambiente de ampliação de vozes que viabiliza a todo usuário se posicionar, inclusive àqueles integrantes em várias categorias da sociedade, muitas marginalizadas, a exemplo dos povos indígenas. E, conforme verifica-se aqui, transformam-se em fontes, numa sistemática de mutação de linguagem comunicativa, oferecendo novos e desdobramentos.

Encontra-se embasamento em Demarchi (2020, p. 68), ao imputar o termo contra-narrativas indígenas como oposição às narrativas convencionais oriundas dos grupos hegemônicos ou que se enquadram como representações de poder social ou institucional. A ideia de contra-narrativas é introduzir novas significações, que não aquelas que foram impostas ao longo do

processo dos anos, num manifesto do reverso ao discurso dos grupos sociais e vertentes de poder ocasional.

É nesse sentido que a presença nas ferramentas comunicativas interativas - possível a todo aquele com um celular e uma conexão com a web - ampliou a ocupação de espaços e divulgação de vozes, a exemplo do presidente do Conselho Distrital de Saúde Indígena Yanomami e Ye'kwana (Condisi-YY), Júnior Hekurari Yanomami, que utilizou-se do seu perfil rede social Instagram (herurario8@) e, o tem feito com frequência, assim como outras lideranças indígenas como os próprios Aílton Krenak e Davi Kopenawa para estabelecer o que Demarchi (2020) chama de contra-narrativas. Este último chega a mencionar que esses usos acabam por criar uma “contra-discursividade imediata ao acontecimento, produzindo um gesto de levante midiático, uma insurgência narrativa que atua diretamente na proposição de significados”.



Amazônia Real

Fonte: Produção própria - Captura de tela/ Portal Amazônia Real

Seguindo com a observação analítica das publicações selecionou-se também a matéria jornalística publicada no dia 28 de abril de 2022, pelo portal de notícias Amazônia Real, em que segue a cronologia do caso, com enfoque na vistoria feita pelo grupo formado por representantes da Polícia Federal, Ministério Público, Fundação Nacional do Índio (Funai), Secretaria de Saúde Indígena (Sesai), Exército e da Força Aérea Brasileira, além do próprio denunciante, no local alvo das denúncias. Em trecho de abertura da matéria o site de Amazonas afirma que o corpo da menina havia sido cremado:

O corpo da menina de 12 anos, estuprada e morta por garimpeiros na aldeia Arakaçá, foi cremado, segundo a tradição dos Yanomami. Esta informação, apurada com exclusividade pela Amazônia Real, deve ser a razão pela qual tanto o Ministério Público Federal (MPF) quanto a Polícia Federal (PF) informam que “não foram encontrados indícios materiais da prática dos crimes de homicídio e estupro” (Amazônia Real, 2022).

Na publicação, além de fornecer as informações preliminares baseadas em esclarecimentos oficiais da Procuradoria da República, a reportagem traz a informação creditada ao antropólogo Bruce Albert - co-autor de “A queda do céu, palavras de um xamã yanomami” - sobre o costume yanomami de cremação de seus mortos. Segundo Bruce Albert, doutor em antropologia pela Université de Paris x-Nanterre e que trabalha com os yanomami do Brasil em março de 1975, nos costumes desse povo os defuntos devem ser cremados e chorados coletivamente por suas comunidades e as cinzas dos seus ossos conservadas para serem sepultadas ao longo de várias festas coletivas de aliança (*reahu*). “O propósito destes rituais é ‘colocar no olvido’ as cinzas do morto, o que deve garantir a viagem sem retorno de sua alma (*pore*) até as ‘costas do céu’ onde viverá uma nova vida sem mal” (Amazônia Real, 2022).

Pode-se entender aí, numa primeira análise, que duas violências estão passíveis de terem ocorrido. Se houve o estupro, a motivação para os indígenas se retirarem da aldeia, ateando fogo no espaço onde antes viviam, seria espontânea e ocasionada pelo costume ancestral de seguir os ritos fúnebres adequados. E se existia um rito fúnebre havia uma morte, de quem seria? Da criança estuprada até a morte e da criança jogada no rio? Ou de um ancião? Se, por outro lado, não houve o estupro, o que ocasionou a saída dos indígenas do local? Ameaças? Sensação de insegurança diante da repercussão do caso? Quanto a esse último caso, pode sim ser visto como uma violência ainda mais grave que a ameaça se considerarmos a profundidade das relações dos yanomami, e outros povos ancestrais, com seus territórios.

No portal de buscas online Google, em aplicação de uma pesquisa utilizando frase: “Denúncia de Estupro de Criança Yanomami”, o usuário da web obtém 818 resultados, na data de 19 de julho de 2022. Também neste ponto deve ser considerado que os crimes contra crianças yanomami não são novi-

dade, e as ocorrências que podem conter na ferramenta de busca também se relacionam a outros casos registrados, em períodos anteriores, que não o caso que analisamos aqui.

Voz oficial

Se por um lado o acontecimento midiático - que aqui poderia ser caracterizado também com base em valor-notícia - restringia-se às ocorrências denunciadas, por outro, a conotação discursiva geral também seguiu para o discurso político-social-identitário principalmente a partir do posicionamento da ex-ministra⁵ da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves.

Conforme print abaixo, de matéria publicada no portal jornalístico CartaCapital⁶:



Fonte: Produção própria - Captura de tela/ Portal Carta Capital

Conforme a matéria, a ex-ministra declarou: “Quando acontece casos como esse, as pessoas querem muito que a Damares se manifeste. Mas veja só: fui eu que falei sobre o estupro de crianças, inclusive estupro coletivo de crianças em áreas indígenas até mesmo em forma de ritual. Fui eu quem levantei, no Brasil, lá atrás, em forma de debate, a cultura nociva em alguns povos do Brasil”(sic).⁷

5 A personalidade pública ainda representava a fala da então gestão presidencial já que estava afastada para candidatar a um cargo público eletivo pelo mesmo partido do presidente Jair Bolsonaro

6 Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/lamento-mas-acontece-todo-dia-diz-damares-sobre-estupro-de-crianca-yanomami-em-roraima/>

7 O conteúdo de Carta Capital está protegido pela legislação brasileira sobre direito autoral.

Em “Ideias para adiar o fim do mundo”, o líder indígena Ailton Krenak (2019) destaca o que chama de premissa branca europeia de colonização, que “havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (Krenak, 2019, p. 11). O autor defende o conceito de que essa premissa branca europeia, ainda nos tempos atuais, se baseia na crença de que é preciso subjugar aqueles avaliados como diferentes, ou indiferentes às regras mercantis, oferecendo-lhe o chamado desenvolvimento. Muito embora essa humanidade que se pretende exaltar, prossegue o autor, esteja falida ao limitar em seus membros a capacidade de criação, existência e liberdade.

O discurso de Damares reflete bem essa ideia tratada por Krenak (2019), a premissa branca colonizada pelos europeus, considerando principalmente que não há no posicionamento da liderança da extrema direita brasileira quaisquer apontamentos sobre que rituais seriam esses, quando os estudou ou acompanhou.

Caso Midianinja



Fonte: Produção própria - Captura de tela/ Instagram

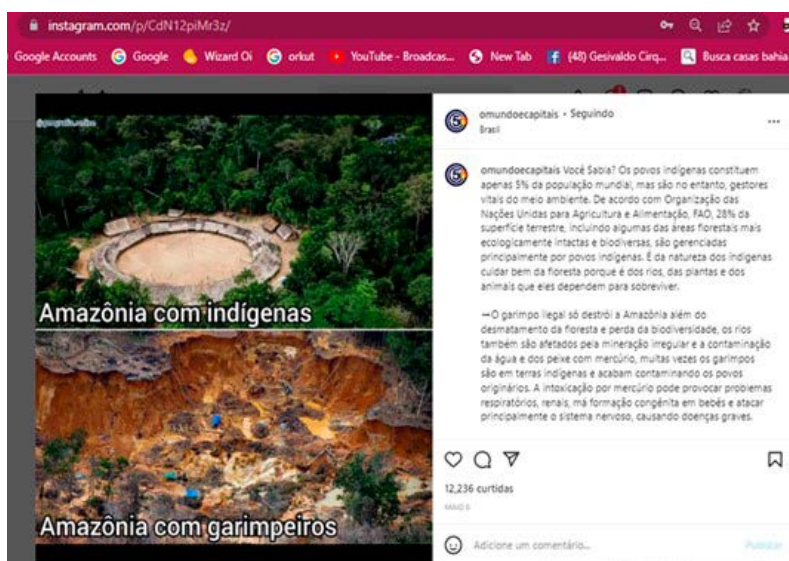
Dentre as publicações na rede social Instagram que utilizam a #cadêosyanomamis, o perfil “Midianinja e CasaNinjaAmazonia” foi o que obteve o maior número de engajamento. A postagem no *feed* foi feita em 06 de maio, tratando sobre o Caso da Denúncia de Estupro das Crianças Yanomamis, especificamente com conteúdo informativo oficial, e acrescentando breve fato noticioso sobre a prisão de garimpeiro foragido da

Justiça, responsável pelo Massacre do Haximu, há 30 anos.

Nesta oportunidade a PF falará também sobre a prisão do garimpeiro Eliézio Monteiro Nerj, que estava foragido da Justiça. Ele foi condenado por participar do Massacre do Haximu, genocídio de indígenas Yanomami ocorrido há quase três décadas. A série de assassinatos em 1993 deixou 16 mortos (CasaNinjaAmazonia, 2022).

Em avaliação dos comentários, notou-se que em torno de 400 representavam apenas emojis² - com teor informativo limitado. Porém, parte dos comentários continha marcações de outros usuários, que por suas características representam a indicação para que estes usuários (marcados por meio de ferramentas digitais) verifiquem ou leiam o conteúdo da publicação, gerando assim a sistemática específica da rede para repercussão do caso.

Os comentários demonstram compreensão reduzida sobre a sistemática e as condições em que vivem os indígenas. O formato das narrativas tendia a dar sentido ao revanchismo, de incentivo a retornos (vingança) violentos ao caso, inclusive à margem da lei e das normas civis vigentes. Um percentual extremamente reduzido de menções manifestava interesse em abordar, discutir, reformular e ampliar as referências às comunidades ou suas vivências locais e seu direito legal aos territórios.



Geografia.online e o OMundoecapitais
Fonte: Produção própria - Captura de tela/ Instagram.

Em publicação na data de 04 de maio de 2022, o perfil no instagram Geografia.online adotou a imagem como ferramenta principal (seguindo o formato padrão e as tendências específicas da tipologia da rede social), em que remete à reflexão sobre a “Amazônia com os indígenas e a Amazônia com os garimpeiros”, em que a primeira traz o formato construído de uma aldeia em meio a floresta, e a segunda as escavações de um garimpo. Obtendo um total de 7,243 curtidas. A mesma publicação (imagens e texto da legenda), foi utilizada pelo perfil OMundoecapitais, na data de 8 de maio, e alcançou 12.236 curtidas.

O texto da legenda - compartilhado pelas publicações - traz três tópicos, em que além de tratar sobre os impactos ambientais, faz menção ao caso das crianças yanomamis, com o seguinte conteúdo:

Nas últimas semanas uma grave denúncia na Terra Indígena Yanomami desencadeou uma série de questionamentos e apuração da Polícia Federal: o relato é o de que uma menina yanomami, de 12 anos, morreu após ser estuprada por garimpeiros que exploram ilegalmente a região. Durante as buscas, a comunidade foi encontrada queimada e não havia ninguém. O caso ganhou repercussão nacional e tem mobilizado lideranças indígenas, autoridades, políticos, artistas e influencers que demonstraram apoio à causa repercutindo a situação nas redes sociais com a hashtag: #cadeosyanomami ainda não se sabe o que aconteceu com eles (Geografia.online; omundoecapitais, 2022).

A postagem informa como fonte dos dados a ONU, G1, e atingiu até julho de 2022 7.241 curtidas. O conteúdo obteve centenas de comentários; ocasionando uma acirrada discussão sobre os temas da condição indígena no Brasil, o uso da terra, os garimpos - legais e ilegais, a relação/aceitação/ negociação dos povos indígenas com os garimpeiros. O caso mencionado - as crianças yanomami - em si deixa de ser o tópico principal entre os comentários, mas, vem à tona a condição do indígena em relação aos garimpeiros. Exemplos: “Tem mto (sic) índio que adora um dinheiro”; “os próprios índios estão ligados aos garimpos”.

Em comentários específicos, há menção ao “desenvolvimento” que chega nas aldeias. Determinado usuário, utiliza o seguinte comentário: “Bom mesmo é manter os indígenas como bicho, impedir quaisquer desenvolvimento por parte deles”; há também - “A terra tá aí pra explorar mesmo. Mimimi sem fim!”.

Encontra-se sustentação no elaborado entendimento de Kopenawa & Albert (2015) sobre a relação dos povos indígenas com a floresta, diante do qual “Omana” – divindade criadora de primeiros homens e inspiração da vida na visão apresentada pelo xamã yanomami - fez cair no interior dos solos os restos da lua e das estrelas, para equilibrar o planeta, e que esses restos da lua e das estrelas, instalados nas profundezas são responsáveis por manter as temperaturas adequadas e a vida na floresta e em todo o mundo, de forma a atender as necessidades de todos os seres vivos. Seriam parte desses materiais o ouro tão cobiçado pelos não-indígenas. É esse desequilíbrio em sentir as coisas da floresta como riquezas por si só, sem a necessidade da posse delas, que diferencia os povos tradicionais da floresta. Uma oposição perturbadora do ponto de vista dos emissores da enxurrada de superficialidades e preconceitos apresentados nas falas proferidas em comentários.

Considerações finais

Os relatos de Kopenawa & Albert (2015) sobre o modo de ver a floresta e sua devastação, na visão xamanica yanomami, traduzem de forma profunda a motivação que atrapalhou o ‘pensamento’ dos brancos. Conforme a narrativa do Xamã, a divindade da cosmovisão yanomami, omana, ensinou os brancos como construir suas casas, a partir dos troncos de árvores, mas, a partir desses aprendizados veio o gosto pelas mercadorias, porque a partir delas pensaram em como acumular bens, guardar o resultado dos plantios. E é daí, na visão yanomami que se representa todo esse gosto pelo desenvolvimento, que devasta, desconstrói, retira e mata.

Assim, pode-se crer que o avanço da exploração mercantil, em busca de minérios nas terras indígenas traz não só a incidência de doenças, como também as violências diretas aos reais proprietários dessas terras, que ainda tentam manter o equilíbrio do planeta, para que o céu não caia sobre nós.

E, para além disso, é na utilização de ferramentas de comunicação, de publicização de vozes, como o instagram, que, mesmo de forma incipiente, esses casos podem encontrar alguma visibilidade e gere algum tipo de pauta social ou uma temática discursiva, mesmo que demore 30 anos, ou ainda, que as menções sobre os fatos tragam consigo também a publicização da herança colonizadora, intrínseca em verbetes preconceituosos e pejorativos, nota-las já representa alguma demarcação ideológica pertinente. Cabe destacar que o estudo dessas ocupações de novos espaços midiáticos, nesta nova adoção de contra-narrativas configura tema muito pertinente de aprofundamento pelo meio acadêmico, para que nunca esqueçamos, para que possamos impedir que aconteça repetidamente de forma silenciosa.

Referências bibliográficas

ALBERT, B. e KOPENAWA, D. **A queda do céu : Palavras de um xamã yanomami**; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro — 1ªed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

AMAZÔNIA REAL, Portal: **Indígenas Yanomami cremam corpo de menina estuprada e morta por garimpeiros**. Manaus (AM). 28/04/2022. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/menina-yanomami-cremada/> (Acesso em: 11/07/2022)

BRASIL DE FATO, Portal. **Garimpeiros estupram e matam indígena Yanomami de 12 anos**, denuncia liderança. Murilo Pajolla. Brasil de Fato | Lábrea (AM) | 26 de Abril de 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/04/26/garimpeiros-estupram-e-matam-indigena-yanomami-de-12-anos-denuncia-lideranca/> Acesso: 18/07/2022.

BRASIL. Decreto de 25 de maio de 1992. **Homologa a demarcação administrativa da Terra Indígena Yanomami**, nos Estados de Roraima e Amazonas. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 26 mai. 1992a. Seção 1, p. 6457. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior_a_2000/1992/Dnn780.htm/ Acesso em: 18 de julho de 2022.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Decreto Nº 97.526, **Homologa a demarcação administrativa da Terra Indígena YANOMAMI**, que menciona, no Estado do Amazonas. 16 de fevereiro de 1989, Brasília. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1989/decreto-97526-16-fevereiro-1989-448498-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 17/07/2022, às 23h55min.

CAVALCANTI, Ivo Henrique França de Andrade Dantas. **O Webjornalismo e suas potencialidades: um estudo de caso do portal NE10** / Recife, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Documents/Vida%20Acad%C3%AAmica/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20IVODANTAS.pdf> / Acesso em: 22/07/2022.

DEMARCHI, André. **Contra-narrativas indígenas: vulnerabilidades e resistências in Vulnerabilidades**, narrativas, identidades / Organizadores Cynthia Mara Miranda... [et al.]. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

MIELNICZUK, Luciana. **Sistematizando alguns conhecimentos sobre jornalismo na Web**. In: MACHADO, Elias, PALACIOS, Marcos. Modelos de jornalismo digital. Salvador: Calandra, 2003.

PAUL, N. **Elementos das Narrativas Digitais**. In: FERRARI, P. (org.) Hipertexto, Hipermídia: as novas ferramentas da comunicação digital. São Paulo: Contexto, 2014. p.121 -139.

PAGEL, Geovana Cleni. **Redes feministas: movimentos de mulheres no século XXI a partir de suas insurgências nas redes sociais**. 2020. 165 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/23251> acesso em: 24/07/2022

RAMOS, A. R. A.; OLIVEIRA, K. A. de. **Mercúrio nos Garimpos da Terra Indígena Yanomami e Responsabilidades**. Ambiente & Sociedade. São Paulo, v. 23, p. 1-22, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/asoc/a/Kbrq95pYDnwGD8DVVxYqtsm/?lang=pt&format=pdf>

#CADÊOSYANOMAMI:
Reflexões sobre
narrativas e povos
indígenas

Lorena Karlla
MASCARENHAS

SILVEIRA, J. Da. Rumor(es) e Humor(es) na circulação de hashtags do discurso político ordinário no Twitter. 2015. 210 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

Dialética pós-moderna: presença e sentido do pós-modernismo nos super-heróis

Renan Claudino VILLALON¹

Resumo

O artigo explora percepções e interpretações à reobservação dos conceitos de Pós-Modernidade e pós-modernismo em alguns filmes de super-heróis. O objetivo é reavaliar os conceitos pela identificação de temas e pela sensibilidade de atmosferas e ambiências em obras cinematográficas atuais de super-heróis (corpus). A metodologia é analítica-comparativa e os referenciais teóricos de base são: as teorias sobre o pós-modernismo no cinema (Stam), a teoria da presença (Gumbrecht) e as discussões sobre o cinema pós-moderno (Pucci Junior). Os resultados alcançados dizem respeito a como as definições teóricas manifestam-se nos sentidos narrativos pela estética audiovisual, dialogando com o pós-modernismo.

Palavras-chave: Cinema; Super-heróis; Cultura de presença; Pós-modernidade; Pós-modernismo.

Abstract

The article deals with perceptions and interpretations of the re-observation of the concepts of Post-Modernity and postmodernism in some superhero films. The objective is to reevaluate the concepts by identifying themes and the sensitivity of atmospheres and ambiances in current superhero cinematic works (corpus). The methodology is analytical-comparative and the basic theoretical references are: theories on postmodernism in cinema (Stam), the theory of presence (Gumbrecht) and discussions on postmodern cinema (Pucci Junior). The results are like theoretical definitions manifested in narrative senses through audiovisual aesthetics, dialoguing with postmodernism.

Keywords: Cinema; Superheroes; Culture of presence; Post-modernity; Postmodernism.

¹ Doutor e Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Radialismo (Rádio e TV), pela Universidade São Judas Tadeu. Pesquisador no Grupo: Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (Rede OBITEL/Brasil), pela UAM. Docente na UAM. E-mail: renan.villalon@gmail.com.

Uma materialidade para os superseres por meio do pós-modernismo audiovisual

Da temporalidade do período histórico mais recente à destemporalidade estética às produções audiovisuais, a relação entre períodos temporais e fases culturais é fundamental quando se procura observar e refletir com precisão termos complexos enquanto heranças que carregamos ainda hoje nas raízes do nosso cronotopo. Nesta situação histórico-cultural, os termos “Pós-Modernidade” e “pós-modernismo” e as discussões teóricas sobre suas limitações mostram a importância em separar e dedicar um momento às implicações de seus conceitos, sob linhas de estudos voltadas às percepções midiáticas, artísticas e informativas.

Robert Stam, em “Teoria do Cinema: A Poética e a Política do Pós-Modernismo”, indica a história do pós-modernismo a partir das comparações culturais observadas entre alguns períodos históricos de oposições ideológicas bem adversas e praticamente contrapostas. Para o autor, a década de 1960 sob o seu radicalismo político (em países de diferentes condições econômicas e sociais) paulatinamente vai dando lugar “ao mundo dos negócios e à submissão aos valores do mercado capitalista” (Stam, 2005, p. 215), especificamente nos anos 1980-1990, sobre o qual se percebe a queda da metanarrativa marxista, inclusive na crítica artística.

A mudança latente no período cultural se torna concreta na reobservação, agora, da própria indústria, pela qual as críticas de denúncia sobre a alienação hollywoodiana e seu opressivo aparato são substituídas pela “estranha celebração melancólica de Baudrillard” (Stam, 2005, p. 215-216), nos anos 1980, no sentido de uma Pós-Modernidade melhor categorizada por meio de uma cultura de massas estadunidense, já denunciada. Na década anterior (anos 1970), já se observava a mudança de postura de alguns teóricos como os da Tel Quel, que saíram de um pensamento modernista relacionado com a vanguarda europeia ao comemorar o pós-moderno do liberalismo ao modo estadunidense (Stam, 2005, p. 216). Desse modo, a visão anterior dessas correntes de pensamento, como “o impulso anti-sistêmico, uma predileção pelo plural, pelo múltiplo, uma valorização de tudo aquilo que havia sido suprimido pela sistemática anterior, todas as coisas que haviam sido abandonadas ou relegadas às margens” (Stam, 2005, p. 216) não foi exatamente negada, mas foi reobservada a partir

de como os intelectuais se recolocaram diante dela. Por conseguinte, todas as ideias que sugeriam perícia ou metanarrativa eram revistas como suspeitas, além de potencialmente totalizantes ou mesmo totalitárias (Stam, 2005, p. 216). Conforme nos coloca também Renato Pucci Junior:

Lyotard associou o quadro cultural à “incredulidade quanto às meta-narrativas”, ou seja, a descrença nas explicações totalizadoras para o processo histórico, que pressupõem a utópica emancipação da humanidade (Pucci Junior, 2006, p. 365).

Não mais os grandes esquemas de interpretação, mas sim a performance, seria o critério para legitimar o que se entende como saber e comportamento, pois a noção de que discursos específicos guardariam uma verdade precisa e real perdia lugar, tornando-se cotidiana “a ideia de que a verdade seria inalcançável e de que jogos de linguagem definiriam o que prevaleceria ou não” (Pucci Junior, 2006, p. 366). Ao sustentar seus pressupostos a partir do que enxergava enquanto transformações das sociedades que se desenvolveram, estas teriam conseguido revestir seu saber sob um caráter mercadológico, como um verdadeiro “contexto de mercantilização [que] seria o terreno sobre o qual se dariam as relações entre os cidadãos, fossem eles cientistas, técnicos, artistas ou pessoas comuns” (Pucci Junior, 2006, p. 366).

Os sintomas pós-modernos reconhecidos por Stam e Pucci Junior se mantêm em nosso cronotopo, inclusive rerepresentados continuamente em obras oriundas do cinema estadunidense, como no longa-metragem animado *Superman: Red Son* (2020), de Sam Liu. A cena em que Lois Lane (Amy Acher) entrevista o Superman Soviético (Jason Isaacs) é categórica sobre como a queda das metanarrativas é presente nas sociedades ocidentais. Neste momento – após afirmar que a imprensa é inimiga do povo, no sentido de distorcer a realidade por interesses – Superman debate seus ideais comunistas com a visão capitalista de Lois Lane no topo do prédio do jornal *Daily Planet*.

Durante uma conversa que presentifica os tons paranoicos da época da Guerra Fria, o superser revela à repórter: “É propaganda sonhar com um mundo onde os pobres e os aflitos saiam da miséria, onde as classes operárias possam se erguer e moldar a humanidade por gerações?” – num tom de pro-

teção não só à URSS, mas também ao mundo – ao que Lois rebate: “Os EUA já é o protetor do mundo livre, o bastião da liberdade e da igualdade”. Superman faz a tréplica: “Seu bastião foi construído por escravos e imigrantes. E não mudou muito, mudou? Enquanto a senhora e sua classe privilegiada vivem no luxo, por todo o seu país há pessoas lutando, sofrendo, morrendo”. Embora a jornalista confesse que há inúmeras diferenças entre “sonho americano” e “realidade americana”, ela entrega ao super-herói um arquivo que indica a existência dos campos de concentração no território soviético que aprisionavam cidadãos contra o governo (os gulags). Na cena seguinte: Superman descobre que eram verdadeiros os registros que Lane lhe entregou, e que ele havia sido enganado por quem mais admirava: Joseph Stalin (William Salyers), o que o leva a destruir as grutas de trabalhos forçados e a assassinar o governista totalitário.

A produção de sentido no diálogo entre os personagens é nítida sobre o sintoma pós-moderno de nossos tempos, em que todos os projetos utópicos de governo e sociedade são vistos com desconfiança ou potencialmente cobertos de intenções e/ou práticas terríveis. Isso porque, na lógica fílmica, o próprio Superman foi enganado por um projeto metanarrativo, ao passo em que o superser promovia o próprio pensamento marxista encontrado no Manifesto do Partido Comunista (1848), de Frederic Engels e Karl Marx, no qual os autores apresentam as relações entre os proletários e os comunistas:

Com o fim das diferenças entre as classes no curso do desenvolvimento e com a concentração de toda a produção nas mãos dos indivíduos associados, o poder público perde então o caráter político [...] Se o proletariado em luta contra a burguesia necessariamente se unifica em classe, se com a revolução ela se torna a classe dominante e enquanto classe dominante ela suprime violentamente as velhas relações de produção, com essas relações de produção ela suprime então as condições de existência do antagonismo de classes, as classes em geral e, assim, seu próprio domínio de como classe.

No lugar da velha sociedade burguesa, com suas classes e antagonismos de classe, surge uma associação na qual o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos (Marx, 2014, p. 137).

O filme *Superman: Red Son* (2020), sob a visão liberal e democrática estadunidense, é conseguinte ao que Stam indica como a queda das esperanças de utopia pelas revoluções e a ascensão da globalização, que “conduziram ao remapeamento das possibilidades políticas e culturais, a um encolhimento das esperanças políticas” (2005, p. 216), e isso porque desde os anos 1980 é perceptível por nós um distanciamento autorreflexivo e consideravelmente irônico referente à retórica da revolução e do nacionalismo. Com duas correntes diferentes em cada esfera política, a proclamação do “fim da história” pela direita e o advento dos “companheiros inevitáveis” chamados de capitalismo e democracia se contrapõem à linguagem revolucionária que “tem sido eclipsada por um idioma de ‘resistência’, indicativo de uma crise de narrativas totalizantes e mudança de visão do projeto emancipatório” (Stam, 2005, p. 216). Dessa maneira, palavras como “revolução” e “liberação” saem da condição de substantivos e reinstalam-se por presenças de oposição adjetivas, como: o “contra-hegêmonico”, o “subversivo”, o “adverso” (Stam, 2005, p. 216), substituindo uma macronarrativa revolucionária por variadas lutas micropolíticas descentralizadas, portanto, ao mesmo tempo múltiplas e um tanto isoladas num contexto geral. O que faz surgir um novo pressuposto: “em vez de revolução socialista, a meta implícita, mais e mais, parece ser o capitalismo com uma face humana” (Stam, 2005, p. 216) – é óbvio que essa hipótese incomodaria adeptos da polarização teórica sobre os tempos atuais.

Esse sintoma pós-moderno está presente em variadas obras cinematográficas nos mais atuais universos expandidos de super-heróis pós-2008, nos quais as políticas imaginativas de caráter progressista e cosmopolita emergem nos discursos de ordem e de poder proferidos, por exemplo, em alguns títulos do *Marvel Cinematic Universe* (2008 adiante), da Marvel Studios, o principal universo expandido de super-heróis concorrente do *Worlds of DC* (2013-2023), da Warner Bros. Entertainment. Com a Marvel Studios, em meio a diversos personagens heroicos copiosamente reconhecíveis sob questões de classe e ideários culturais estadunidenses, há novos espaços dados pós-2018.

Entre eles: (1) o filme *Black Panther* (2018), de Ryan Coogler, que traz na grande maioria de seu elenco homens e mulheres negros de diferentes etnias e essencialmente de ascendências africanas, ao passo em que o super-herói-título é o representante monárquico de uma nação afro-futurista vista como

a nação mais evoluída tecnologicamente no mundo; (2) o filme *Captain Marvel* (2019), de Anna Boden e Ryan Fleck, em que uma piloto da força aérea dos EUA se descobre como um dos seres mais naturalmente poderosos do universo, em que superar os métodos machistas dentro de uma hierarquia militar intergaláctica é aquilo que será enfrentado a todo tempo pela super-heroína, enquanto ela toma autonomia de si e projeta sobre si um imaginário feminista pela sua sensação de poder e em seu discurso de ordem; e (3) o filme *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* (2021), de Destin D. Cretton, no qual é reforçada a presença das artes marciais enquanto subgênero do cinema de ação sob a estrutura narrativa básica da transmídia, mas numa visão ocidental sobre o extremo oriente sob uma postura integrativa ao universo midiático asiático, já que em seu filme de estreia o super-herói chinês já é inserido no grupo dos Avengers e pelo fato da maior parcela de seu elenco principal serem atores nascidos (principalmente) na China e na Malásia.

Assim sendo: (1) com *Black Panther* (2018) há representatividade afro-americana pela qual o próprio diretor reconheceu as comparações históricas feitas entres seus personagens e as posições militantes de Martin Luther King e Malcom X (Omeleteve, 2018), respectivamente pela diplomacia de T'Challa/Black Panther (Chadwick Boseman) e pela agressividade de N'Jadaka/Killmonger (Michael B. Jordan); (2) em *Captain Marvel* (2019) encontramos, ainda que de maneira embrionária, uma “conquista do direito de ser quem se é [e um comprometimento] com aqueles que não-puderam-ser-aquilo-que-poderiam-ter-sido em função de preconceitos de gênero e sexualidade”, nos quais o ideário feminista de Carol Danvers/Captain Marvel (Brie Larson) “alerta para a forma de sujeição inscrita no gênero e na sexualidade” (Tiburi, 2018, p. 73), esta última vista como mecanismo de opressão; e (3) em *Shang-Chi* (2021) identificamos a renovação de uma valorização midiática aos efeitos de presença da superequipe tendendo “a negar as divisões políticas e a ver no homem [...] um ‘cidadão do mundo’” (Abbagnano, 2007, p. 217), num cosmopolitismo que reconhece todos os homens como compatriotas. Visando uma sociedade unida sob uma lei comum encontramos, finalmente, a visão ou proposta de um capitalismo mais humanista (Stam, 2005, p. 216), pelo menos da produção de presença dos corpos fílmicos à produção de sentido progressista ao modo das tensões deixadas pelo pensamento histórico e político de Immanuel Kant, em que através de seus postulados indica que “o progresso moral é garantido pelo antagonismo [de ideias]: é dele e

de seus desdobramentos que surgem uma sociedade cosmopolita, organizada numa constituição universal que evite toda guerra ofensiva” (Frateschi *et al.*, 2012, p. 174).

Me atento neste ponto ao confronto da teoria cinematográfica em nosso espaço-tempo com o “fenômeno resumido no escorregadio e polissêmico termo ‘pós-modernismo’ – termo que encerra a ubiquidade global da cultura de mercado, um novo estágio do capitalismo, no qual a cultura e a informação tornam-se terrenos-chave para a luta” (Stam, 2005, p. 216). Robert Stam aponta que Guy Debord (situacionista francês) já trazia argumentações pelas quais apostava no seguinte pressuposto: tudo aquilo que já houvesse existido em algum momento seria transmutado em representação em algum período histórico da Pós-Modernidade, a partir da “economia do signo e da espetacularização da vida cotidiana” (2005, p. 216). Mas o que isso conceitualmente nos diz sobre o termo? Para um afinamento mais preciso, o autor atenta a aspectos presentes no livro “Hiding in the Light” (1988), de Dick Hebdige:

Hebdige distingue três “negações básicas” dentro do pós-modernismo: 1) a negação da totalização, isto é, um antagonismo para com os discursos que recorrem ao tema transcendental, os quais definem uma natureza humana essencial ou que condenam metas humanas coletivas; 2) a negação da teleologia (seja na forma de propósito autoral ou destino histórico); e 3) a negação da utopia, isto é, um ceticismo quanto àquilo que Lyotard chama de “grandes narrativas” do Ocidente: a fé no progresso, na ciência ou na luta de classes (Stam, 2005, p. 216-217).

Esta citação contraria um certo discurso progressista no “capitalismo mais humanista” aqui indicado pelos personagens cinematográficos da Marvel Studios, mas ainda que a audiovisualidade multifacetada e nada totalizante seja uma constante na Marvel Studios, os pressupostos de Hebdige são estruturantes doutros discursos políticos presentes nas informações estéticas do *Worlds of DC*. Nesse sentido, o filme *The Suicide Squad* (2021), de James Gunn, é um indicativo presente sobre a incapacidade de pensamentos totalizantes, de destinações finais e de ideais metanarrativos se manterem. Durante uma história de nítidas visualidades quadrinescas, a narrativa mostrada a

partir da missão dada ao esquadrão traz ideais políticos genocidas tanto de uma nação estrangeira (a fictícia ilha de Corto Maltese) quanto do próprio governo estadunidense.

Na obra, a missão do grupo militarista estadunidense Suicide Squad é invadir uma instalação de pesquisa científica e destruir o Project Starfish: uma tecnologia científica extraterrestre que tem o poder de destruir nações inteiras e que está sob o comando de um general ditador antiamericano. No terceiro ato fílmico, após os integrantes do Suicide Squad invadirem a instalação, Ratcatcher II (Daniela Melchior), coronel Rick Flag (Joel Kinnaman) e o doutor capturado por eles, Gaius Grieves (Peter Capaldi), chegam no centro de pesquisas do local e se deparam com o Project Starfish: pessoas com estrelas alienígenas grudadas em seu rosto, sofrendo e falando com vozes metalizadas guiadas por um mestre: a criatura alienígena Starro, que permanece trancafiada na instalação orientada pelo Dr. Grieves. Ao se surpreender com tamanho horror, Flag chega a clamar por Deus, ao passo em que Grieves responde: “Se Deus existisse, isto não provaria de que Ele não é bom?”, e quando Ratcatcher II o confronta dizendo que foram enviados para detê-lo, o maléfico doutor revela: “Criança, o seu governo não os mandou aqui para proteger o mundo de tecnologia extraterrestre. O seu governo os enviou para cá para encobrir a participação dele nisto!”. A verdade por trás do Project Starro é mostrada: após astronautas estadunidenses capturarem a criatura alienígena, o governo dos EUA vê um potencial arma de guerra no ser extraterrestre, mas impede que as pesquisas sobre ele fossem realizadas em seu território, fechando um acordo com Corto Maltese para que ilegalidades científicas ocorressem ali.

Conforme se percebe na produção de sentido: (1) negação da totalização: apostas no transcendental inutilizadas, assim como a crença no divino; (2) negação da teleologia: não há qualquer fim último como causa organizadora do mundo (Abbagnano, 2007, p. 457), dada a desestabilidade dos valores morais e éticos que orientam o grupo suicida assim como a sempre possível ordem de destruição a qualquer projeto racionalizado de poder; e (3) a negação das utopias: principalmente sobre a crença no progresso e na ciência, ambos ideais incapacitados devido a governos (mesmo de ideologias opostas) compactuantes de projetos bélico-científicos. Assim, o filme se conecta ao que Stam observa como um esvaziamento no pós-modernismo:

A sequencialidade vazia do “pós” corresponde à preferência por prefixos que começam por dis ou des – disjunção ou desalojamento – os quais sugerem a desmistificação dos paradigmas preexistentes (Stam, 2005, p. 217).

Para uma separação mais nítida dos termos “pós-modernismo” e “Pós-Modernidade”, Renato Luiz Pucci Junior nos relembra no capítulo “Cinema Pós-Moderno” do intenso debate que surgiu na época pós anos 1970 em torno das dificuldades de definição daquilo que seria ou não pós-moderno, especificamente por dentro da própria academia científica:

Poucos temas culturais foram tão polêmicos nas últimas décadas quanto o que envolveu o pós-moderno e expressões derivadas. Nos anos 1980, quando o debate alcançou o nível mais intenso, às vezes degenerando em conflitos estéreis, proliferavam concepções sobre o pós-moderno e multiplicavam-se argumentos para negar sua existência. Havia então mais controvérsia do que esclarecimento sobre o problema (Pucci Junior, 2006, p. 361).

Uma das grandes confusões, para o autor, era exatamente a dificuldade de uma definição nítida que diferenciasse os termos “Pós-Modernidade”, que “diz respeito a um período histórico” e “pós-modernismo”, que “se refere a um campo cultural” (Pucci Junior, 2006, p. 361), os quais ele determina e separa de forma análoga às diferenças entre os termos “Modernidade” e “modernismo”. Desse modo, “assim como nem toda a cultura da modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna” (Pucci Junior, 2006, p. 361). Um dado que, ao segui-lo, assim como Pucci Junior, me afasto da multidimensionalidade na proposta neomarxista de Frederic Jameson (Stam, 2005, p. 218) e sistematizo as diferenças entre os termos em nossa Pós-Modernidade, o que não é o mesmo que contemporâneo – correspondente a tudo o que é atual –, afinal, em nossa época ainda “convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo nas artes” (Pucci Junior, 2006, p. 361).

Trazendo o termo “pós-moderno” (ou seja, algo ou alguém presente e atuante de maneira mais convencional no período da Pós-Modernidade), o

autor nos reapresenta o nosso consumo capitalista ao modo como esta economia se manifesta em nosso cotidiano e influencia as pessoas assim como é influenciada pela resposta contínua do cidadão pós-moderno. Para ele, o mundo pós-moderno nos faz lembrar das metrópoles decadentes ou o seu inverso, no sentido de faiscantes *shopping centers*, entre os quais pensamos numa grande quantidade de pessoas fúteis e individualistas, ao passo em que se locomovem como se fossem “átomos isolados, não como o animal político de que falava Aristóteles” (Pucci Junior, 2006, p. 362) – uma mudança econômica que corrobora numa mudança cultural pós-moderna (e não pós-modernista).

Diante desse período histórico assim caracterizado, emergem embates teóricos, críticos e de enaltecimento, com alguns não aceitando a época e sua cultura, indicando que estas seriam esvaziadas de sentido, sem significado ou mesmo interesse político e sem autenticidade, enquanto outros olhavam para essa maior liberdade com exaltamento (Pucci Junior, 2006, p. 362). Pensando os aspectos culturais e artísticos pós-modernos, o autor revela que estes “ainda dão mostras de sua permanência, mesmo que a garota de patins tenha rareado, assim como o néon, outro elemento quase onipresente em representações pós-modernistas [no caso: um dos campos culturais adentrados na esfera maior da cultura pós-moderna] dos anos 1980” (Pucci Junior, 2006, p. 362).

A complexidade quando se pensa, escreve e teoriza o pós-modernismo nos mostra que cada visão de mundo, ao procurar sustentar o conceito, indica que a existência de um único e definitivo pós-modernismo não seria possível, mas que é possível identificarmos, na prática, vários pós-modernismos (Pucci Junior, 2006, p. 362). O que também é válido quando se refere à aplicação do pós-modernismo no cinema, pois “um filme que não passaria de vulgar realização clássica para alguns críticos, para outros seria a quintessência do [período] pós-moderno” em meio a uma “significativa linha cinematográfica do final do século XX e princípio do [século XXI]” (Pucci Junior, 2006, p. 362).

Evitando aqui o uso indiscriminado de pós-modernismo, penso em utilizá-lo em nossos tempos assim como fora utilizado em filmes dos anos 1980 que desconcertavam os críticos (Pucci Junior, 2006, p. 363), pois havia filmes, como: *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott e *Blue Velvet* (1986), de David Lynch, que

[...] desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades. Aqui se considera que essa é a mais interessante aplicação do conceito de pós-modernismo ao cinema: designar o que foge às classificações tradicionais da teoria (Pucci Junior, 2006, p. 363).

Tamanha indefinição categórica no hibridismo substancial dos filmes se reflete quando observo a materialidade estética na atmosfera² audiovisual de *Aquaman* (2018), de James Wan, com climas e tons de diferentes gêneros cinematográficos que se alternam copiosamente durante toda a narrativa construída. Em momentos diversos, encontramos as estéticas: de (1) dramas românticos – com foco “nas relações afetivas de maior intimidade ou cumplicidade” (Nogueira, 2010, p. 24); de (2) filmes de ação – com perseguições vertiginosas, explosões exuberantes e “sofisticados efeitos especiais [e visuais] capazes de funcionar como façanha inédita e atração espetacular” (p. 18); de (3) filmes épicos antigos – abordando “grandes questões que são colocadas sobre o pano de fundo de grandes acontecimentos”, destacando o “heroísmo, a coragem e a superação [...] exigidos a cada momento aos protagonistas” (p. 44); dos (4) filmes-catástrofe – sob “o risco constante em que as enormes massas [humanas] se encontram”, neste caso a partir também da “força inelutável da natureza” (p. 45); das (5) ficções científicas – com motivações em que “a ciência e a tecnologia acabariam por ocupar o seu lugar enquanto meios privilegiados de especulação” (p. 30), a partir de um nítido *design* futurista em certas ambiências³; dos (6) filmes de aventura – na contínua “descoberta de novos mundos, normalmente concretizada em sumptuosos, distantes, perigosos e exóticos cenários”, ao passo em que o heroísmo dos protagonistas encontram o “humor mesmo nas situações mais críticas” (p. 51); das (7) comédias românticas – nas quais “seu arco narrativo entre um momento inicial de desdém [...] e um momento de aproximação e reconciliação final do mesmo” (p. 22) surgem na obra; e dos (8) filmes de horror com monstros – quando numa ambiência de trevas e mistério se encontram os tradicionais clichês de nevoeiro e lâminas, enquanto agentes do mal mesclam entre as estéticas do terror fantástico, da ficção científica e do filme de ação (p. 37-38).

2 O termo “atmosfera” é utilizado neste artigo conforme Gumbrecht (2014, p. 13).

3 O termo “ambiência” é utilizado neste artigo conforme Gumbrecht (2014, p. 16 e 56-58).

Isso ao mesmo tempo em que a obra mostra uma narrativa que mistura características de três mídias diferentes, abordando: (1) a literatura – com claras referências aos livros de Jules Verne durante a narrativa, principalmente em sua estrutura de descoberta de mundos escondidos e secretos; e (2) os *videogames* – a partir de técnicas de movimentação de câmera que rotacionam os assuntos gravados conforme a liberdade de controle da câmera proposta em alguns jogos eletrônicos –, além da própria (3) linguagem cinematográfica. Desse modo, já nesta característica indicada por Pucci Junior reconheço que a insuficiência na possibilidade de uma categorização, ou mesmo a incapacidade de definição única e totalizante numa perceptível atmosfera de gêneros está presente em *Aquaman* (2018); logo, trata-se de um filme pós-modernista dentro do subgênero dos super-heróis em nossos tempos de cultura *pop*.

Neste caso em específico, trazendo um pouco da teoria pós-moderna neomarxista de Jameson, embora a lógica produtiva de *Aquaman* (2018) mostre nitidamente uma justaposição de gêneros que quase geram rupturas diante de seu fluxo narrativo, o filme está longe de ser perversamente irônico ou de olhar “com desagrado entediado a toda tomada de posição política” (Stam, 2005, p. 218). Isso porque durante a narrativa temos um embate político que mostra como resolução a defesa de um pensamento: (1) contra-hegemonico (na defesa de união de povos); (2) antirracista (pois o vilão possui um discurso contra a miscigenação); e (3) ambientalista (no destaque às poluições nos mares causadas pelo homem) – ainda que sob fortes cenas de ação com estilhaços e tiros a *laser*.

Há maiores correlações no meu pensamento com o de Linda Hutcheon, pois a autora aponta “componentes estranhos e inclassificáveis, como a coexistência de gêneros cinematográficos [...] e a impossibilidade de se definir a época com precisão” (Hutcheon, 1991, p. 21 *apud* Pucci Junior, 2006, p. 372) – a segunda característica sendo igualmente visível em *Aquaman* (2018) devido à ambiência de Atlantis sob uma atmosfera retrofuturista (During, 2013, p. 211-213) em sua estética. A partir de Hutcheon não há o pressuposto apolítico sobre o pós-modernismo, o que é fundamental em minha leitura. As noções teóricas de Linda Hutcheon pela leitura de Pucci Junior, exatamente pelas características paradoxais do pós-modernismo em sua formação cultural ligada ao modernismo (Pucci Junior, 2006, p. 371), mostram-se distantes

das ideias de anti-história ou de que a presença deste campo cultural seria de desinteresse/aversão ao que se é político:

O ponto central da autora, aquilo que lhe permite olhar de forma surpreendente para o pós-modernismo e, portanto, para os filmes pós-modernos, está em eliminar a contraposição em relação ao modernismo. O prefixo “pós” diz ela, não indica que o pós-modernismo seja a negação e o oposto do modernismo [...] Hutcheon insiste em que o pós-modernismo é intrinsecamente paradoxal, ou seja, constitui-se por características opostas. [...] Hutcheon escreve que a poética pós-modernista não se constitui de acordo com a excludente tradição modernista do “ou... ou” (“or... or”), mas segundo a do “e... e” (“both... and”) (Pucci Junior, 2006, p. 371).

A junção entre opostos permite a manifestação do aspecto hibridizante, plural (ou múltiplo, em minha visão) e contraditório (Hutcheon, 1991, p. 39 e 74 *apud* Pucci Junior, 2006, p. 371) e o contraponto fundamental que Pucci Junior apresenta é com as concepções apoiadas no marxismo de David Harvey e Frederic Jameson. Diferente do primeiro, pelas afirmações não excludentes de Hutcheon, o autor do texto se distancia de Harvey devido à sistematização de quadros com colunas opostas que este faz em sua concepção de pós-modernismo (Pucci Junior, 2006, p. 371). Já com relação a Jameson, a problemática em suas concepções é ainda mais presente, principalmente referente ao pastiche e à nostalgia:

[Hutcheon] não chamou filmes triviais de pós-modernistas, como fez Jameson, cuja concepção de nostalgia e pastiche tem sido refutada [...]. Qual a diferença entre *Loucuras de Verão* ou *Totalmente Selvagem* e inúmeros filmes realizados nos anos 1930 ou 1940, por exemplo, *O Morro dos Ventos Uivantes* (William Wyler, 1939) e *O silêncio é de Ouro* (René Clair, 1947), que reconstruíam a percepção do passado, seja proporcionando uma revivescência da leitura, no primeiro caso, ou do cinema mudo, no segundo? Assim, nostalgia e pastiche se estenderiam a épocas anteriores à do capitalismo tardio, o que é problemático dentro da própria teoria de Jameson (Pucci Junior, 2006, p. 371).

Robert Stam apresenta que, para Jameson, a expressão estética mais clara do pós-modernismo seria o que o autor referido chama de pastiche, no qual estariam impossibilitadas quaisquer pautas satíricas “ou senso de alternativas, e sem nem mesmo ter, a esse respeito, qualquer mística de ‘originalidade’, além da irônica orquestração de estilos mortos” (2005, p. 219), o que daria destaque à intertextualidade e a uma espécie de “canibalização” de forma bem aleatória da totalidade dos estilos vistos no passado. Diferentemente de Jameson, Hutcheon ao se referir à paródia, a insere como uma perfeita forma pós-moderna, sobre a qual Pucci Junior esclarece ao leitor: “Ressalte-se que a paródia, entendida como repetição intertextual com distância crítica, que permite a indicação da diferença no próprio âmago da semelhança [...], foi caracterizada pela autora como uma ‘transgressão sancionada da convenção’ (Hutcheon, 1991, p. 12 e 47 *apud* Pucci Junior, 2006, p. 373). O que o autor quer dizer em sua leitura é que não há limitação na paródia modernista pela autora, na qual o objeto alvo da paródia é atacado de maneira destrutiva, afirmando que “Hutcheon observa que a paródia pós-modernista produz um jogo não-destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele” (Pucci Junior, 2006, p. 373).

A paródia pós-modernista de Hutcheon está presente na audiovisualidade de uma das sequências do filme *Birds of Prey: And the Fantabulous Emancipation of one Harley Quinn* (2020), de Cathy Yan, quando a protagonista e narradora da história (Harley Quinn) observa seu café da manhã ser preparado: um gorduroso sanduíche de ovo. Na montagem desta cena vemos vários planos detalhes mostrando a confecção do sanduíche, enquanto Harley (Margot Robbie) vislumbra o processo: “Ovos, bacon, queijo americano. Macios com pão e manteiga. Apenas uma pitada de molho picante [...] Ótimo jeito de começar minha vida nova”, elogiando Sal (Bruno Oliver), o cozinheiro, ao sair da lanchonete: “Não sei se é o cabelo de braço armênio perdido, ou o fato do queijo estar vencido há seis meses, mas NINGUÉM faz um sanduíche de ovo como o Sal... Eu disse, Sal: ‘NINGUÉM!’”. Em seguida, Harley será perseguida pela polícia e por várias pessoas que ela sacaneou quando era namorada do Joker numa intensa e cômica cena de ação nas ruas de Gotham City, até que chegando próximo do final do conflito a vemos deixar derrubar seu lanche e observamos, junto com a personagem, a refeição gordurosa se desmanchar ao cair no chão (em *slow motion*).

O que temos nesta sequência é a paródia com filmes publicitários nos trechos que ressaltam o café da manhã de Harley, isso através da montagem e na

escolha de planos para destacar o produto (sem marca) da lanchonete (sem nome), um destaque mercadológico ao lanche apenas pela visibilidade da personagem sobre ele, jogando ludicamente com a audiovisualidade de filmes publicitários, mas em nenhum momento a utiliza para atacar tal categoria midiática, isso em meio à clássica montagem alternada de uma cena de ação no momento em que Harley Quinn é perseguida por uma policial. Caso haja alguma crítica devido à falta de novidade na escolha das linguagens audiovisuais para o momento paródico, não há problema, pois “a originalidade não é um valor pós-moderno: fundindo os dois lados da coluna (novo versus velho), o pós-modernismo produziria algo que não seria o ‘absolutamente novo’, mas que também não pode ser reduzido ao pastiche” (Pucci Junior, 2006, p. 373).

Assim como parte do cinema de super-heróis mais leve e desprezioso em sua estética, mas sem negar proximidades políticas pontuais em seu sentido, parte do cinema deste mesmo subgênero, só que mais sério e com maiores pretensões de sentido, também se encontram como “híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista” (Pucci Junior, 2006, p. 372), como o filme *Joker* (2019), de Todd Phillips. Além da pluralidade estética no figurino de Joaquin Phoenix (Arthur Fleck) na reconstrução do personagem-título quadrinesco – que mistura referenciais de diferentes tipos de *clowns* presentes desde a *commedia dell’arte* até a indústria circense setentista (Bolognesi, 2003) –, o desfecho da trama é num momento de ápice do protagonista, quando ele está no programa televisivo Murray Show e numa apresentação de si mesmo acaba por expurgar todos os seus sentimentos nihilistas sobre a sociedade, decidindo assassinar o seu maior ídolo, Murray Franklin (Robert De Niro).

Na sequência, após a transmissão ser interrompida, a população abandonada pelas instituições políticas segue o (indireto) manifesto de *Joker* e uma revolta de caráter anarquista toma conta da cidade, gerando a morte de Thomas (Brett Cullen) e Martha (Carrie Putrello) Wayne por um dos manifestantes, observado pelo jovem Bruce Wayne (Dante Pereira-Olson) – a tradicional referência midiática da morte dos pais do Batman. Porém, a cena seguinte revela o personagem no Arkham Asylum, numa sessão de terapia, e dando risadas que correspondem à sua doença patológica, sendo que quando a psicóloga pergunta o que é tão engraçado, ele responde: “Eu lembrei de uma piada”, e ao pedir para que ele a contasse, responde: “Você não entenderia” – vemos a imagem do jovem Bruce diante dos corpos dos Wayne. Na sequ-

ência anterior sabemos que ele não presenciou a morte da rica família, mas não sabemos se ele recebeu a notícia da morte dos magnatas após o ocorrido. Ele viu o assassinato? Ficou sabendo dele? Ou teria o assassinato sido apenas uma imaginação do personagem, por sabermos que ele tem histórico de esquizofrenia? A obra não nos mostra a verdade na cena.

Assim como há certo recurso modernista no esconder das informações de maneira que abandonou-se parte da transparência na linguagem (antes uma narrativa clássica) que sustenta o principal arco narrativo desde o início da obra (agora um distanciamento modernista), um procedimento antinaturalista que rompe “com a tradição do verossímil, usual em filmes hollywoodianos e afins”, não se pode afirmar que há comprometimento da “inteligibilidade da história em razão dos citados elementos familiares ao público” (Pucci Junior, 2006, p. 372), já que esse detalhe ficar “em aberto” não atrapalha a história e complementa sua percepção narrativa – o jogo entre realidade e esquizofrenia ajuda a nos colocarmos na mente de Arthur Fleck.

Assim sendo: “recursos não-clássicos se articulam a fim de romper o que o senso comum admite como semelhante ao real, mas sem impedir espectadores comuns de acompanhar a narrativa” (Pucci Junior, 2006, p. 372-373). Some-se a isso, o fato de vários filmes de Martin Scorsese serem utilizados como base e/ou referenciados diretamente em *Joker* (2019) como integrantes de um período específico de produção do cineasta (anos 1970-1980), entre eles: *Taxi Driver* (1976), *The King of Comedy* (1982), *Mean Streets* (1973) e *Network* (1976), citados por Todd Phillips (Coringa, 2019), tal mistura “manifesta o irônico repensar pós-moderno sobre a história” (Pucci Junior, 2006, p. 372), pois mesmo que não se trate de uma imensa paródia histórica o filme *Joker* (2019), há uma “presentificação” (Gumbrecht, 2010) de diferentes ambiências espaço-temporais numa penumbra de Gotham City, em sua atmosfera.

Na seção “Interagir com a Cultura de Massa (ou abaixo ao elitismo)”, Pucci Junior trata dos escritos de Andreas Huyssen, ao apresentar que a imensa distância entre o modernismo e a cultura das massas em seu contemporâneo estaria por ser superada pelo pós-modernismo, que evitaria “destruir a relação com o grande público, ao contrário do que ocorre em Antonioni, Godard, Tarkovski e Glauber Rocha, todos modernos e vistos como cineastas difíceis” (2006, p. 374). O público acadêmico de *Aquaman* (2018), de *Joker* (2019) e/

ou de *Birds of Prey* (2020) pode reconhecer: (1) a multiplicidade de gêneros em meio à fluidez narrativa da história no primeiro; o (2) desfecho de um arco narrativo clássico num recurso antinaturalista que nos retira do real e nos coloca na mente de um clown esquizofrênico; e/ou (3) a incidência audiovisual publicitária numa clássica montagem de cena de perseguição. Ainda assim, para o público não conhecedor ou não acadêmico: (1) a variação dos gêneros trará a fluidez multifacetada em *Aquaman* (2018); (2) a dúvida num final aberto a interpretações permitirá que o espectador continue pensando sobre *Joker* (2019); e (3) a dinâmica de ação e comicidade propõe divertimento, envolvimento e breves risadas em *Birds of Prey* (2020), com este último título trazendo uma nítida característica pós-modernista:

A impureza em relação a outras artes e mídias é com frequência tratada como pecado capital dos filmes pós-modernos, haja vista a exigência modernista de não-contaminação entre os meios, que, exemplificando, resultou na abominação de influências teatrais sobre o cinema. O modelo pós-modernista, contudo, escancara a intertextualidade (Pucci Junior, 2006, p. 374).

E isso é sintomático ao observar a ambivalência pela “relação pós-moderna com a cultura de massa”, mas lembrando que ao mesmo tempo em que o “filme pós-moderno opera com elementos do cinema de entretenimento, do videoclipe e da propaganda, [...] não se trata de submissão a tudo isso” (Pucci Junior, 2006, p. 374), há certo ar de respeito com as diferentes mídias enquanto empreende-se a subversão com elas. E nesse sentido, trazer certo embate com as mídias originais é fundamental à compreensão do pós-modernismo pela maneira como o aplico, pois mesmo quando o cinema neste campo cultural absorve elementos “de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os originais constituem discursos” (Pucci Junior, 2006, p. 374).

Tais características mostram-se com precisão no filme *Shazam!* (2019), de David F. Sandberg, em diversos momentos em que o filme usa da paródia numa materialidade na qual permeia o cinema de entretenimento, com instantes videoclípedos e de estética familiar publicitária, que descon-

troem e reconstroem o discurso do subgênero dos super-heróis na cultura *pop* presente na mídia quadrinesca. O primeiro aspecto é a mistura de linguagens de três audiovisualidades diferentes num mesmo filme, ainda que haja uma fundamental que siga na maior parte da narrativa. Sobre esse elemento, enxergamos o cinema de entretenimento, portanto de forte apelo popular, logo quando a obra se apresenta como um filme natalino mesmo tendo a sua estreia em abril de 2019, ou seja, trazendo elementos simbólicos (e publicitários) do período de fim de ano em sua poética, como “a Árvore de Natal que simboliza a vida, pois a árvore escolhida (o Pinheiro) é a única árvore do Hemisfério Norte que mantém suas folhas durante o período de inverno [e] a Neve, que traz todo o clima de inverno polar e também representa a paz e a pureza” (Ferreira; Santana, 2013, p. 3) – ambos aparecendo em diversos momentos, além das tradicionais luzes pisca-pisca, renas artificiais, presépios e enfeites característicos. Correspondente a essa materialidade também se encontram a estética de filmes publicitários, como a imagem de uma família sentada à mesa durante a ceia de Natal (cena final do filme) como “significado de paz, esperança e amor”, assim como anúncios publicitários do período que “utilizam de um apelo ao consumo disfarçado de significados positivos” (Ferreira; Santana, 2013, p. 2).

No entanto, como toda boa obra pós-modernista, a publicidade e a “magia natalina” são também colocados em crise, pois embora seja um filme que presentifique o clima das festas de fim de ano, há cenas em que vemos Billy Batson (Asher Angel), um adolescente órfão, buscar pela sua mãe... E quando a encontra, ela o rejeita, pensando apenas em si mesma, embora tal atitude também a deixe extremamente triste e magoada. Além dos significados postos em crise, a figura do “velhinho de barbas brancas, que usa roupas vermelhas e possui um saco nas costas [...] disseminada pela cultura de massa [como] representação simbólica máxima da data na comunicação publicitária” (Ferreira; Santana, 2013, p. 3) também é desconstruída, quando vemos cenas de um ator senhor de idade (Brian Kaulback) que representa o Papai Noel durante toda a narrativa ao mesmo tempo em que interpreta o ator por trás da fantasia, reagindo de maneira assustada, inquietante e desesperada sempre que Shazam (Zachary Levi) e seus inimigos estão lutando na Filadélfia, desmistificando por total o seu “papel natalino”.

Não atendendo apenas à substância e aos simbolismos publicitários, há

dois momentos de linguagem videoclípada na narrativa: (1) uma nos créditos finais da obra, quando vemos uma animação cartunesca que satiriza diversos momentos do filme, tendo como trilha a música *I Don't Want to Grow Up* (1995), da banda Ramones; e (2) outra no meio do filme, quando vemos Shazam e seu amigo testando os superpoderes do recém super-herói enquanto escutamos *Don't Stop Me Now* (1978), da banda Queen. A propósito deste videoclipe inserido na obra, o filme utiliza do recurso de “descoberta” para mostrar os elementos que constituem o subgênero dos super-heróis no cinema – roupa colorida, valorização do corpo atlético, superpoderes, superequipos e supervilões – em diversos momentos, mas jogando de maneira paródica com os quadrinhos originais do mesmo personagem na década de 1940. Torna-se evidente que, embora este não seja exatamente um “cinema de alusão” de Noël Carroll, percebo que o

ponto é combinar referências das mais diversas fontes possíveis, num jogo lúdico com o espectador, cujo narcisismo é exaltado não por meio de uma identificação secundária antiquada com os personagens, mas, antes, através da exibição do capital cultural tornada possível pelo reconhecimento das referências (Stam, 2005, p. 219-220).

Retornando à *comic book* presentificada em *Shazam!* (2019) para observar seu discurso revelado no filme, na edição que lançava o superser, *Whiz Comics #2* (1940), escrita por Bill Parker, o primeiro ato de heroísmo do superser acontece logo após receber os superpoderes do mago Shazam, fazendo toda uma investigação para chegar até os criminosos que possuem um terrível plano de poder. No filme de Sandberg, tanto o primeiro ato de heroísmo é inútil do ponto de vista prático – na cena, uma mulher que seria assaltada consegue se defender do bandido com um *spray* de pimenta – quanto o segundo ato heroico é desconstruído, pois neste, ao invés de se impor como um super-herói conhecedor de suas habilidades (conforme a HQ), ele e seu amigo se surpreendem quando Billy (Shazam) vai impedir um assalto – após os bandidos atirarem no superser e todos descobrirem que ele é “à prova de balas” –, mostrando como os super-heróis são pensados, um discurso quadrinesco num jogo paródico não destrutivo com o original.

Tamanhos momentos cômicos e desconstrutivos da estética narrativa re-

ferente se corroboram no momento final da obra, no qual mesmo diante de um momento de seriedade – a luta final do supervilão contra o super-herói – a presença do antagonista é ridicularizada quando o vemos proferir um discurso maléfico que, por ele estar muito longe do protagonista, este não escuta as suas palavras, inutilizando o significante e o significado vilanesco sem que este superser do mal sequer perceba que proferiu “palavras ao vento”. Assim, temos elementos clássicos do cinema, da publicidade, dos videoclipes e dos quadrinhos e a quebra do ilusionismo de todas essas mídias, seja pela forma ou pelo conteúdo em suas atmosferas e ambiências. Enquanto paródia lúdica, o “aspecto duplo e antitético” no filme sancionado faz com que ele não entre “em choque destrutivo com os seus objetos, em geral produtos da cultura de massa, mas [que seja transgressivo], porque os utiliza de forma descontextualizada, desconstruindo-os, revelando seu caráter discursivo” (Stam, 2005, p. 375). Assim sendo, a obra consegue abraçar o público leigo do gênero quadrinesco, ao passo em que joga com os conhecedores: “o espectador pode imergir num universo que até certo ponto parece existir por si próprio ou, ao contrário, apreciar o filme como um discurso com afetuosa provocação [às *comic books*] do passado” (Pucci Junior, 2006, p. 374-375).

Considerações finais

Seja brincando com elementos mais conservadores do gênero quadrinesco ou utilizando de sua base estética para trazer sentidos políticos demarcadores dos nossos tempos existenciais, o pós-modernismo presente nas adaptações aqui citadas mostram que o campo cultural não é (de forma alguma) apolítico. Ao tratar da “Política e História no Cinema Pós-Moderno”, Pucci Junior afirma com precisão: caso não admitamos a linha de estudos marxista como proposição da “única alternativa válida e que nada além do materialismo dialético possa ter caráter histórico” (2006, p. 375), o conceito de pós-modernismo mostra-se excessivamente distante das características que envolvem despolitização e anti-historicidade sobre ele observados. Ter fragmentações de épocas, ter certa perda de sentido histórico ou possuir nítida incapacidade de localidade fixa não significa ser contra a noção de História ou ser avesso a fatores sociopolíticos, significa presentificar a história num âmbito informativo e tratar a multiplicidade das visões políticas com destor-

talidade (Gumbrecht, 1998, p. 138), o que se aproxima do pós-modernismo abordado por Pucci Junior a partir de Hutcheon:

Política e história transparecem em filmes em que os elementos levantados anteriormente se combinam com objetivos relacionados com lutas sociais. Uma vez que o pós-modernismo questiona todos os fundamentos instituídos, um de seus alvos mais comuns é a relação entre os grupos sociais que se colocam no centro da sociedade e aqueles que são postos nas suas margens (Pucci Junior, 2006, p. 375).

Nas adaptações dos quadrinhos para o audiovisual de nossos tempos, história e política são fundamentais inclusive na construção estética da narrativa, seja em animações ou *live-actions*: (1) em *Superman: Red Son* (2020), o característico embate entre EUA e URSS (Capitalismo vs Comunismo) é personificado reescrevendo a narrativa de origem do super-herói mais tradicional estadunidense e colocando em crise a visão ideológica tanto do *Superman* soviético quanto de seus algozes capitalistas; (2) em *Joker* (2019), a presença das manifestações conduzidas a partir de um assassinato como autodefesa do protagonista presentifica as questões de classe e reapresenta o longínquo problema de cidadãos que partem para o caos quando se sentem abandonados ou sem representatividade política... Ou seja: visões políticas históricas, momentos históricos ou ações governamentais sempre ressurgem/emergem e são combustíveis mais ou menos aparentes nas obras e, pelo menos nesses títulos, encontra-se uma ramificação do pós-modernismo numa presente midiaticização que “se presta à luta contra a discriminação social, ainda que nele tudo seja mais uma questão de *performance cinematográfica* [de informação] que de objetividade na representação” (Pucci Junior, 2006, p. 376).

Complementando com a visão de Stam, para o autor o pós-modernismo é capaz de mostrar (virtualmente/imagetivamente) que “todas as lutas políticas acontecem, em nossos dias, no campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massas”, nos dando a impressão de que desde os anos 1990 “a única revolução será televisual (ou cibernética)” (2005, p. 221). Se *The Suicide Squad* (2021) indica a orquestração de planos horríveis pelo governo estadunidense ao passo em que esta mesma política internacionalista busca “combater o terrorismo global” (a farsa pela qual se esconde os reais

interesses escusos dos líderes do país... no filme), tamanho “conflito sobre a representação no reino do simulacro confirma aquele que ocorre na esfera política, em que questões de representação deslizam para discussões de delegação e de voz” (Stam, 2005, p. 221). Ainda que não identifiquemos James Gunn como republicano ou democrata, há fortes críticas no filme sobre as práticas internacionalistas neoconservadoras na democracia estadunidense.

Conforme aponta o autor:

No seu pior lado, o pós-modernismo reduz a política a um esporte para espectadores passivos, em que o melhor que podemos fazer é reagir aos pseudo-eventos (mas com efeitos reais no mundo) [...]. No seu melhor lado, o pós-modernismo nos alerta que os novos tempos exigem novas estratégias (Stam, 2005, p. 221).

Assim, conforme abordado no início deste texto, me coloco na função de apresentar parte do histórico sobre os termos “Pós-Modernidade” e “pós-modernismo”, trazendo neste estudo as diferenças fundamentais entre ambos e como os utilizo em análises de produtos culturais, mas indicando crises teóricas nas próprias concepções do pós-modernismo em nossa Pós-Modernidade pelas discussões de diferentes autores à sua aplicabilidade no atual campo cultural pós-modernista. De mesmo modo, se as visões de Robert Stam, Linda Hutcheon e Renato Pucci Junior sobre o pós-modernismo trazem uma dialética interessante quando comparadas às produções contemporâneas, isso nos faz pensar como essa expressividade cultural se mantém presente, pelo menos no espaço audiovisual narrativo abrangente sob o subgênero de ação dos super-heróis.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AQUAMAN. California: Warner Bros. Pictures, DC Films, Cruel and Unu-

sual Films, Mad Ghost Productions e The Safran Company. 2018. streaming (143min).

BIRDS of Prey: And the Fantabulous Emancipation of one Harley Quinn. California: Clubhouse Pictures, DC Entertainment, Kroll & Co. Entertainment e LuckyChap Entertainment. 2020. streaming (109min).

BLACK Panther. California: Marvel Studios e Walt Disney Pictures. 2018. streaming (134min).

BOLOGNESI, Mário F.. **Palhaços.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CAPTAIN Marvel. Sydney e California: Animal Logic, Marvel Studios e Walt Disney Pictures. 2019. streaming (136min).

CORINGA – Does ‘Joker’ Exist in a Scorsese-Verse of Films?. 1 vídeo (02min52seg). IMDb, set. 2019. Disponível em: <<https://imdb.to/32D-Gqny>>. Acesso em: 2 nov. 2023.

DURING, Ellie. “**O que é Retrofuturismo? - Introdução aos Futuros Virtuais**”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações: O Futuro não é mais o que era.** São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 209-232. (Ciclo Mutações)

FERREIRA, Raquel M. C.; SANTANA, Dhione O. **A Verdadeira Essência da Felicidade e a Publicidade Natalina.** In: XII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, Anais Eletrônicos... Intercom. Manaus: FMF, 11p., mai. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3I-KjHWf>>. Acesso em: 2 nov. 2023.

FRATESCHI, Yara; MELO, Rúrion; RAMOS, Flamarion C. **Manual de Filosofia Política: para os cursos de Teoria do Estado, Ciência Política, Filosofia e Ciências Sociais.** São Paulo: Saraiva, 2012.

GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung:** Sobre um Potencial Oculto da Literatura. Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans U. **Corpo e Forma: Ensaios para uma Crítica Não-Hermenêutica.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de Presença: O que o Sentido não consegue Transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2010.

JOKER. British Columbia, California e Hertfordshire: BRON Studios, DC Comics, Joint Effort Productions, Village Roadshow Pictures e Warner Bros. Pictures. 2019. streaming (122min).

MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista.** São Paulo: Martin Claret, 2014.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II - Gêneros Cinematográficos.** Covilhã: LabCom Books: UBI, 2010.

OMELETEVE. **MARVEL FAZ HISTÓRIA: PANTERA NEGRA | Marvel 10 Anos #18.** YouTube. Brasil. 2018a. Disponível em: <<https://goo.gl/1tS5uz>>. Acesso em: 2 nov. 2023.

PARKER, Bill. **Whiz Comics.** v.1. n.2. New York: Fawcett Publications, Inc., 1940.

PUCCI JUNIOR, Renato L.. “**Cinema Pós-Moderno**”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus Editora, 2006. p.361-378 (Coleção Campo Imagético)

SHANG-CHI and the Legend of the Ten Rings. California: Marvel Studios e Walt Disney Pictures. 2021. streaming (132min).

SHAZAM!. California: DC Comics, DC Entertainment, New Line Cinema, Seven Bucks Productions, The Safran Company e Warner Bros., 2019. Streaming (132min).

STAM, Robert. “**Teoria do Cinema: A Poética e a Política do Pós-Modernismo**”. In: BARBOSA, Ana M.; GUINSBURG, Jacó (orgs.). **O Pós-Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005. p.215-226 (Coleção Stylus)

SUPERMAN: Red Son. California: Warner Bros. Animation, 2020. streaming (84min).

THE SUICIDE Squad. California: Atlas Entertainment, DC Entertainment, The Safran Company e Warner Bros., 2021. streaming (132min).

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum: para Todas, Todes e Todos.** 1. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Comunistas: o corpo travesti e o sexo anal no espaço cinematográfico da Boca do Lixo

Roberto ABIB¹

Edison MINEIRO²

Pedro Júlio Santos de Oliveira ARRAIS³

Robson Evangelista SANTOS FILHO⁴

Camila Fortes FRANKLIN⁵

Resumo

Este artigo consiste em uma análise dos filmes *O viciado em C* (1984) e *Novas Sacanagens do O viciado em C* (1985), pertencentes ao gênero cinematográfico pornochanchada, produzido na região paulista denominada Boca do Lixo. Partimos de uma interpretação hermenêutica cíclica na qual se compreende o diálogo com o autor, a obra e os analistas numa perspectiva da tradição e dos valores morais como processos comunicacionais abertos a múltiplos sentidos e temporalidades. O trabalho interpreta as narrativas da espacialidade do cinema da Boca, da corporeidade travesti e do sexo anal como figuras de historicidades que abrem os sistemas tradicionais de gênero, sexo e desejo.

Palavras-chave: Pornochanchada; Gênero; Sexualidades; Comunicação; Historicidades.

1 Doutorando em Comunicação e Cultura PPGCOM/UFRJ; pesquisador do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs); comunicacaoabib@gmail.com.

2 Mestre em Comunicação PPGCOM/UFPI; pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (Nujoc) e membro da Rede Nacional de Combate à Desinformação (RNCD Brasil); edison.mineiro@hotmail.com.

3 Doutorando de Filosofia do Instituto de Cultura e Arte da UFC, pesquisador do Núcleo de pesquisa em Jornalismo e Comunicação (Nujoc) e do Núcleo de Estudos e pesquisas em Comunicação (NEPE-C-UFPI); pedroj.comunica@gmail.com.

4 Doutorando em Informação e Comunicação em Saúde pelo PPGICS/Fiocruz, pesquisador do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs), email: robsonangelistasantofilho@gmail.com.

5 Doutoranda em Informação e Comunicação em Saúde PPGICS/Fiocruz; pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (Nujoc) e do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs); camilafortesmonte@gmail.com.

Resumen

Este artículo consiste en un análisis de las películas *O viciado em C* (1984) e *Novas Sacanagens do O viciado em C* (1985), consideradas pertenecientes al cine pornochanchada producido en la región de São Paulo denominada Boca do Lixo. Partimos de una interpretación hermenéutica cíclica en la que el diálogo con el autor, la obra y los analistas se entiende desde una perspectiva de la tradición y los valores morales como procesos de comunicación abiertos a múltiples significados y temporalidades. La obra interpreta las narrativas de la espacialidad en el cine de Boca y la corporalidad travesti y el sexo anal como figuras de historicidades que abren sistemas tradicionales de género, sexo y deseo.

Palabras clave: Pornochanchada; Género; Sexualidades; Comunicación; Historicidades.

Introdução

A pornochanchada foi um termo empregado de maneira pejorativa às práticas cinematográficas realizadas, principalmente, numa região marginal de São Paulo denominada Boca do Lixo. Nuno Cesar Abreu (2015) caracteriza as produções da pornochanchada em três ciclos: de 1970 a 1975; de 1976 a 1982; de 1983 em diante, quando ocorre a entrada indiscriminada e concorrente dos filmes estrangeiros de sexo explícito no país e as produções brasileiras tentam acompanhar a tendência. De acordo com Abreu (2012), os filmes de grande sucesso de bilheteria e que acompanham a transição para o hardcore na pornochanchada foram: *A noite das taras* (1980) e *Fome de sexo* (1981). Segundo Cánepa e Dennison (2021), o filme *Coisas Eróticas* (1982) foi o primeiro no Brasil com cenas de sexo explícito a ser lançado comercialmente nos cinemas, contribuindo para a deterioração dos cinemas de rua nos centros da cidade, junto a alguns aspectos políticos, culturais e econômicos que afetaram o setor cinematográfico.

Os filmes analisados neste trabalho, *O viciado em C* (1984) e *As Novas Sacanagens do O Viciado em C* (1985), foram produzidos pela DaCar produções cinematográficas, empresa do ator e cineasta David Cardoso. As obras em questão se inserem em um contexto social de abertura política e de fim dos mecanismos de censura oficial dos conteúdos artísticos. Dessa forma, os filmes passam também a ousar na narrativa, não somente com o sexo explícito, mas também apresentando personagens travestis, gays e práticas sexuais consideradas desviantes à moral hegemônica. Tais personagens frequentavam a região da Boca do Lixo, ou “quadrilátero do pecado” (Quinalha, 2021) como também era chamado. Entre os bares e à margem, surgiram atrizes, técnicos e diretores do cinema da Boca.

Para Quinalha (2021), a defesa das tradições, a proteção da família e o cultivo dos valores cristãos foram centrais na construção ideológica que sustentou a ditadura militar de 1964, promovendo uma verdadeira cruzada contra uma população “ameaçadora” à hegemonia moral e sexual. Neste trabalho, portanto, partimos da premissa de que os filmes produzidos nesse período e no lugar frequentado pelos “indesejados”, como fonte histórica, são capazes de revelar as crenças e o imaginário da sociedade (Ferro, 1975). Por isso, enfatizamos que nossa interpretação não se restringe somente às intenções do

autor/diretor, mas considera, além disso, a hermenêutica dialética da recepção fílmica (Rohden *et al.*, 2011).

Nessa perspectiva, pensamos também sobre um cinema de expressiva bilheteria como um espaço de existência e representação de corpos e desejos desviantes, diferentemente da ideia de que só nos guetos escondidos e marginais havia luz sobre eles, pois as imagens e narrativas cinematográficas manifestam nossa cotidianidade. Por isso, consideramos refletir sobre os sentidos possibilitados pelo nosso encontro com os filmes a partir da experiência hermenêutica para a melhor compreensão das nossas ações, da relação e da existência humana (Gadamer, 1997; Gander, 2014). Nesse sentido, a tarefa hermenêutica que propomos aqui é um exercício do pensar que envolve de forma cíclica e dialógica a compreensão, a interpretação, as pressuposições, os preconceitos (pré-juízos) e a pré-compreensão, que se alimentam mutuamente no contato com a narrativa dos filmes. Compreendemos também a narrativa como vivências e experiências humanas incutidas no espaço-temporal e, por isso, a sua composição implica um papel seletivo, configurado por ações de memória-esquecimento (Ricoeur, 2008).

A partir de Ricoeur, buscamos pensar não somente na dinâmica interna dos filmes, mas também na sua projeção para fora, pois na medida em que a ficção narrativa fabula a ação humana, ela pode contribuir para remodelar essas ações e as dimensões temporais segundo a configuração imaginária da trama. Desta maneira, neste percurso analítico, partimos também do conceito de tradição e tradicionalidade no âmbito dos processos comunicacionais, considerando que “a interpretação da tradição não é uma mera repetição linguística, mas uma nova criação da compreensão que advém da palavra interpretativa” (Gacki, 2006, p. 21). Como dialética da tradição, o passado, como afirma Ricoeur (2000), “não é um intervalo morto, mas sim uma transmissão geradora de sentido” (*ib.*, p. 378). Quando interrogado pelo presente, promove efeitos práticos na ação ético-política (Leal, 2002).

A partir deste caminho de análise, discutiremos sobre os ideais de corpo e os modos como as noções de masculino e feminino (Lauretis, 1984; Preciado, 2019) são percebidas como performatividade de gênero (Butler, 2019) que determinam a forma(ação) de ser e estar no mundo, sobretudo quando sexo, corpo e desejo são atrelados apenas aos órgãos genitais pênis e vagina. Discutiremos também sobre o processo saúde-doença do corpo considerado

desviante e atravessado tradicionalmente pela ideia do corpo *saudável* e do corpo *adoecido*, constituídos a partir dos eixos biomédico, social, cultural, político, discursivo e narratológico (Laurell, 1983; Canguilhem, 1995).

Os filmes nos dão a possibilidade de articular tais questões com os sentidos da prática do sexo anal, na sua dimensão principalmente política (Saez e Carrascosa, 2022). Nas obras cinematográficas, as contradições, movimentações e interpretações das espacialidades e corporeidades como “figuras de historicidades” (Ribeiro, Leal e Gomes, 2017) permeadas por sensações de desprezo, medo, pânico, desejo, fascinação e ódio serão tomadas pelo CU.

A interpretação hermenêutica como caminho possível de análise

Considerando a constituição das narrativas por meio da linguagem, de suas afetações e de seus contextos, situamos tais enredos como formas e sentidos sociais constitutivos e constituidores da realidade. Por meio das práticas culturais, sociais, políticas e sanitárias, as narrativas emergem de modo a constituir também as camadas de historicização ao apontar contextualizações sobre padrões e suas sobreposições. Desse modo, a narrativa é um mundo temporal por estar intrínseca ao contexto no qual a obra foi produzida, mas que ainda assim não se prende a ele, pois a própria noção de contexto, no âmbito comunicacional, corresponde a uma prática dinâmica que se configura e reconfigura constantemente aos sentidos e discursos de determinadas épocas (Ribeiro; Martins; Antunes, 2017).

Nesse sentido, o processo de construir narrativas e a relação intrínseca com a temporalidade, assim como os sentidos e as percepções oriundas do contato com o contexto da narrativa, pressupõem um intenso vínculo que parte de um autor, passa por uma obra e chega aos leitores. Esse processo acontece dentro do círculo hermenêutico de Paul Ricoeur, concepção que coloca em círculo e numa relação dialógica os autores e leitores, reunindo todos em um movimento criador que tem início no vivido e depois retorna para esse mesmo vivido, ou seja, parte das experiências de um autor e chega nas experiências de um leitor que, por sua vez, se transforma em um novo autor ao produzir uma nova narrativa interpretativa.

A narrativa possibilita condensar as vivências dos sujeitos, seja dentro de uma escrita historiográfica, seja de uma ficcional ou, sobretudo, comunicacional. O recorte da fala do autor transmite a ideia de que é papel da interpretação hermenêutica trazer à tona minuciosamente os vestígios da experiência humana deixados no interior da narrativa, possibilitando vislumbrar que novas experiências e significados sejam acrescentados com cada interpretação de um novo leitor ou analista.

Com a apresentação da sua própria perspectiva de hermenêutica, Ricoeur também explana sobre a hermenêutica da consciência histórica que, de acordo com Costa Júnior (2020), pensa na interação com os sujeitos com a partir de uma relação aberta, inacabada e imperfeita, ou seja, numa trama de perspectivas cruzadas entre a expectativa do futuro, a recepção do passado e a vivência do presente:

É propriamente a dimensão temporal da nossa vivência expressa na forma como o presente recebe os efeitos da história e do passado, sem se tornar deles cativo, que constitui um dos problemas centrais que a hermenêutica busca desvelar. Segundo Ricoeur (1997), explicitar tal noção de receptividade à eficiência da história é adentrar no problema do próprio sentido da noção de tradição (Costa Júnior, 2020, p. 171).

Ricoeur (2010, p. 386-387) faz um esboço do caminho que ele percorre ao discutir sobre a noção de tradição, dividindo de três formas. A primeira: *tradicionalidade* é sobre um estilo formal de encadeamento que garante a continuidade da recepção do passado; portanto, designa a reciprocidade entre a eficiência da história e o ser-afetado-pelo-passado. A segunda forma discorre acerca das *tradições*, conceituadas pelo filósofo como conteúdos transmitidos na qualidade de portadores de sentido; situam todas as heranças recebidas na ordem do simbólico e, virtualmente, numa dimensão linguageira e textual. Nesse sentido, as tradições são “proposições de sentido”. Por último, a *tradição* consiste na *pretensão à verdade* (o ter-por-verdadeiro) ofertada à argumentação no espaço público da discussão, a qual tem vínculo com o passado a partir do que é recebido, como crenças, persuasões e convicções, isto é, modos de “ter-por-verdadeiro”.

A partir desta noção de tradição, as experiências passadas podem ser reinterpretadas no presente, fazendo com que a história seja apresentada como uma tradição viva e aberta. Do outro lado, experiências assim alteradas possuem a força de libertar-se de sedimentações de uma dada tradição rígida, abrindo caminhos para novas expectativas de futuro:

É então, por esse jogo de experiências e expectativas, que a interpretação hermenêutica de uma consciência exposta aos efeitos da história pode ser pensada como forma de articulação entre integração numa tradição e reabertura das promessas criadoras (Costa Júnior, 2020, p. 174).

Como um problema no campo comunicacional, Leal e Sacramento (2019) compreendem a análise das narrativas midiáticas — no que concerne à esta noção de tradição de Ricoeur — como um conjunto de relações móveis, sujeitas a um contínuo trabalho de interpretação em que “a sedimentação não apaga as possibilidades de ruptura, de criatividade e de inovação” (p. 29). Ao pensar o filme a partir da hermenêutica dialética da recepção fílmica, Rohden (2011) aponta a arte cinematográfica como um local de compreensão, explicitação e exercício de rabisco lúdico dos seres, visto que, para o espectador “o filme se constitui num autêntico laboratório da vida humana, pois, numa sessão de cinema ele se depara diante de novas descrições e possibilidades de construção do seu real” (Rohden *et al.*, 2011, p. 220).

Assim, partimos do pressuposto de que as narrativas cinematográficas se tornam espaço de produção e reprodução de sentidos múltiplos que variam de acordo com as camadas de historicização ao apontar contextos e perspectivas sobre os padrões tradicionais referentes a corpo, desejo, gênero, sexo e sexualidade. Neste estudo, portanto, as análises serão concentradas nas seguintes categorias em consonância ao que mais se destaca nos filmes: o corpo travesti, as performances de gênero e o sexo anal. Neste percurso, reforçamos a importância do diálogo com o conceito de tradição e tradicionalidade como constituinte da racionalidade, uma força essencial inserida na cultura a qual todos nós fazemos parte. É nesse universo que a linguagem aparece como um elemento crucial para o estabelecimento e cultivo das tradições — religiosas, estéticas, históricas e culturais (Gander, 2014).

A noção de tradição de Ricoeur é fundamental ao nosso contexto de análise dos filmes, visto que por meio desta podemos perceber a matriz narrativa dessas produções como um movimento constante e permanente de sentidos profícuos de inscrição do ser no mundo da vida — por meio daqueles que se põem frente à película, mas pensando também o passado da tradição sedimentada à pornochanchada, ao gênero e ao sexo como aberto a outras leituras, cujos sentidos de passado e futuro se entrecruzam nesta interpretação de desestruturar discursos construídos e “trazer à tona uma pluralidade de leituras possíveis” (Ribeiro; Martins; Antunes, 2017, p. 9).

O viciado em C no espaço romântico

O filme retrata as experiências sexuais do personagem principal José Carlos, que, quando adolescente, resolve se mudar do interior para a cidade grande. Em São Paulo, ele vai para a casa de sua madrinha, que tinha acabado de perder o marido e morava com duas empregadas. O cotidiano na casa é retratado com a prática de sexo entre as empregadas e o leiteiro e o açougueiro; entre a madrinha e o professor de ginástica; e amigas e amigos que a visitavam. José Carlos, no início, apenas assistia pelas frestas das janelas e se excitava, até ser flagrado pelas empregadas da casa e amigas de sua madrinha. No entanto, ele não conseguia ter ereção pela prática do sexo considerada convencional (pênis e vagina), apenas através do sexo anal.

No filme, esse desejo é apresentado como causa da prática sexual com animais e colegas durante a infância do personagem, na zona rural e que, por ser um ato tão persistente, é visto como uma tendência indecorosa e é colocado como um ‘vício’, conforme expressado no título da obra. Devido a disso, José Carlos passa a ser motivo de deboche das empregadas. Em uma dessas cenas, elas recusam essa prática, alegando que “são de respeito”, o que demonstra como o sexo anal é visto, muitas vezes, como imoral e, então, proibido. Em outra cena, como base no desejo dele pelo sexo anal, elas o amarram e o estupram com uma cenoura. Aqui, não podemos desconsiderar o quanto o falo é trabalhado nessas narrativas como um elemento central. Nessa cena, percebemos que o fato de José Carlos se satisfazer ativamente com a penetração anal, também o colocam como passivo a esse desejo, já que “gosta tanto”, como dizem as empregadas.

Na sequência, as empregadas e até mesmo a madrinha cedem e fazem sexo anal com José Carlos, porém o filme mostra que esse desejo só é satisfeito nas relações com Pérola, uma travesti que ele conhece durante uma volta pela cidade. Essa satisfação é representada com o toque de sinos no momento em que o personagem goza, sinalizando o prazer, o que não tinha acontecido nas outras situações. No Cristianismo, os sinos marcam a passagem do tempo, sendo um instrumento de comunicação da temporalidade normativa e simbólica. Por meio do sino, narra-se sobre o sagrado, que é rompido neste contexto da narrativa cinematográfica, ao ser interpretado com um sentido do profano.

A relação de José Carlos com Pérola torna-se o centro da trama. Nas primeiras cenas do enlace, o filme produz uma paródia e afasta a visibilidade de uma travesti nos ambientes marginais e/ou na prostituição, lugares aos quais em geral é associada. Pelo olhar de José Carlos, Pérola é uma mulher cisgênero. A personagem entra na narrativa em espaços que enunciam um amor romântico, por exemplo, quando ele a convida para almoçar. É notável, dessa forma, que há uma intenção intrínseca de deboche, a qual fica evidente quando eles se beijam à luz do dia em uma praça ou quando passeiam tendo ao fundo um estádio de futebol, lugar eminentemente associado ao masculino e que recebe o nome de um militar (Figura 1).



Figura 1 – Encontro entre José Carlos e Pérola
Fonte: cenas do filme *O viciado em C* (1984)

Nesta análise, o cômico é compreendido de maneira ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2010, p. 10). Nesses termos, o riso e o humor são possibilidades de revelar, e assim, renovar formas de construção da realidade.

O desconhecimento de José Carlos sobre Pérola ser travesti dá o tom cômico da narrativa, e a paródia não explicita uma dimensão de subversão das normas binárias de gênero. Conforme propõe Miskolci e Pelúcio (2007, p. 263), a subjetividade travesti, ainda que desestabilize o binarismo de sexo-gênero, reforça paradoxalmente seu discurso e suas ações. No entanto, a paródia cômica construída pelas imagens da relação do casal no seu primeiro encontro, desnaturaliza o amor romântico heterossexual ao imitá-lo. Para Sontag (2004), as imagens provocam, ao mesmo tempo, efeitos de engajamento e distanciamento, derivados das afetações que essas narrativas constroem. Nessa materialidade, o deboche e a subversão assumem um lugar central para compreendermos as transgressões audiovisuais, narrativas, estéticas e epistemológicas a partir da transgressão de corpos, sobretudo, em um contexto de abertura política no país, no ano das Diretas Já.

Na narrativa fílmica, a performatividade de Pérola é desestabilizada e rompida ao dar existência à personagem em um roteiro sexual romântico e convencional entre a masculinidade e a feminilidade hegemônicas, que rompe com as construções imagéticas tradicionais de um corpo que deixa de ocupar a cidade à noite e passa a ocupar o papel da namorada ou da noiva, como desenvolvemos a seguir.

José Carlos pede Pérola em namoro e a chama para conhecer seus pais. O pai, por sua vez, estranha o fato de o filho estar namorando o que ele chama de um “mulherão” e comenta que há algo errado nela. Numa cena em que Pérola vai ao banheiro, o pai de José Carlos espia pela fechadura da porta, descobrindo que ela tem pênis e, então, diz para sua esposa que a “moça é homem”. Ao fazer essa afirmação com base no órgão genital convencionalmente atribuído ao masculino, é acionada automaticamente a atribuição das performances de gênero como práticas estabilizadoras e estruturas reguladoras de corpos, reforçando as configurações binárias de poder (Butler, 2014).

Essa mesma associação entre gênero e sexo biológico se dá quando José Carlos sugere casamento a Pérola, e ela revela ser travesti, pedindo para que ele toque no pênis dela e dizendo: “não posso me casar com você, porque sou homem”. Ele se assusta e pergunta: “você vai querer me comer?”. Ela responde que não, pois seu pênis “não levanta”, então devido a disso, para ele, não haveria problema. Nesse caso, segundo a norma sexual, o órgão genital é usado para definir o que é ‘ser homem’, demarcando tanto que Pérola seria

um homem por possuir um pênis, mas que ao mesmo tempo não seria em razão desse pênis não ficar ereto nem cumprir a posição sexual que caberia apenas a José Carlos, como se do contrário, ele fosse “deixar de ser homem”. Ou seja, isso ratifica os preceitos morais que determinam o que é ser homem e mulher: “A partir dessa visão, esperam que os homens de verdade sejam másculos, ativos, empreendedores e penetradores” (Miskolci; Pelúcio, 2007, p. 263).

O conflito entre a passabilidade e performance da personagem e a atribuição de um gênero masculino em razão do pênis cria a dissonância entre a expectativa social de um tempo e a realidade percebida. Em um cenário onde a palavra ganha sentidos outros, não podemos esquecer que, etimologicamente, *travesti* significa “pessoa que se disfarça” ou “que está vestida disfarçada”; mais uma vez, revelando estruturas rígidas sobre a performance dos corpos e a ausência da fluidez de gênero.

Desse modo, o corpo travesti se torna o espaço em que corporeidades ambíguas-contraditórias-fluidas se colocam dentro da narrativa visual do filme, ao tensionar elementos múltiplos sobre um mesmo corpo. Aqui, suas interfaces físicas e metafóricas se tornam espaços de sentido, pois esse corpo como experiência vivida se transforma em narrativa, em um processo de identificação e autoidentificação. Como uma espécie de corpo-simbólico (Victoria, 2016) que não se limita ao biológico, pois sentidos outros são acionados por meio de sensações, moralidades, emoções, resistências e existências por e sobre esses corpos. Nesse processo de ‘in-corpo-r-ação’ de sentidos, essas narrativas colocam a sexualidade para fora do debate convencional, acionando complexos modos de operação. Na sequência, analisa-se a continuação da história de José de Carlos no filme *As Novas Sacanagens do O Viciado em C*, lançado um ano depois, em 1985.

O pânico moral no espaço do casamento

A narrativa se inicia com a festa de noivado na fazenda em que o personagem cresceu. A noiva dele, no entanto, não é a Pérola, mas a Esmeralda, outra

personagem travesti que, para todos os convidados, se passa⁶ por uma mulher cisgênero. Um dos amigos de José Carlos questiona por que ele não se casou com Pérola, que todos já sabiam ser uma travesti, ou na fala do amigo “viado”, um termo pejorativo que estabelece uma relação equivocada entre identidade de gênero e orientação sexual, conforme compreendemos hoje. Novamente, vemos os modos como as narrativas cristalizam os sentidos sobre os corpos, em que o corpo travesti passa por uma mulher, mas que narrativa e linguisticamente ganha a forma biológica como determinante.

Entre alguns motivos para o término da relação com Pérola, José Carlos diz que ela havia lhe passado gonorreia, culpabilizando a travesti. Nesse sentido, é importante destacar que, na narrativa deste filme, é evidente a associação da dissidência sexual com doenças, num processo de patologização do sexo, contudo de maneiras distintas. Isso se dá porque a gonorreia, assim como a sífilis, já ocupou o imaginário social como doenças que representavam a virilidade, sobretudo, de homens heterossexuais e eram, portanto, publicizadas sem nenhum constrangimento, aliás como algo a ser ostentado, ao contrário da aids, associada à promiscuidade, gays e travestis.

Há dois momentos em que a aids é enunciada no filme: o primeiro quando José Carlos diz que prefere se relacionar com travestis e que a questão é “só esse problema com a aids”, associando-a, então, à doença; o segundo quando a sua mãe reclama com o marido que gostaria de praticar sexo anal, mas que evita pelo “perigo da aids”. Esses momentos revelam como a construção da aids foi associada a determinadas pessoas e às práticas do sexo anal como o problema principal. Ainda que José Carlos diga que “camisinha no pau cura”, não se nota a mesma preocupação para a penetração em vaginas. Da mesma forma, mesmo que a fala de sua mãe demonstre um alargamento da noção de risco, então suscetível a todas as pessoas que tenham relações sexuais e não só grupos específicos, continua focando o risco no sexo anal.

O filme lançado em 1985 revela o pânico da epidemia da aids que emerge em 1980. Nota-se, na narrativa, uma preocupação com esta epidemia e o reforço da associação com os dissidentes sexuais e também com práticas sexuais não convencionais. Rubin (2012) argumenta que o pânico da aids se configura como uma mistura de doenças incuráveis com terror sexual, em

6 Aqui, o “passar por” deriva de passabilidade, compreendido como a possibilidade de ostentar características físicas que permitam que a pessoa seja reconhecida socialmente como alguém do gênero ao qual seja pertencente.

que o medo da aids afeta a ideologia sexual. Para a autora, no momento em que homossexuais se livram da associação ao transtorno mental, se veem metaforicamente “soldados” a uma imagem de deterioração física e “sua transmissibilidade está sendo usada para reforçar medos antigos que a atividade sexual, a homossexualidade e a promiscuidade levam à doença e à morte” (Rubin, 2012, p. 39).

Neste filme, repete-se a cena em que o pai, desconfiado de que a parceira do filho seja “homem”, espia pela fechadura e vê o pênis da personagem. Ele diz à esposa que irá “acabar com essa safadeza”, revelando o seu pensamento de que essa configuração de casal, que não atende à norma conjugal, é unicamente baseada na devassidão, ou seja, mesma ideia de “sacanagem” que aparece no título do filme. Se no primeiro, o flagra causa estranhamento, no segundo, essa narrativa se transforma em revolta e rejeição, o que também se dará pela população da cidade, conforme veremos.

Também se repete neste filme a cena em que José Carlos conversa sobre casamento e Esmeralda então argumenta que não podem se casar porque “é a lei”. “Vamos balançar a estrutura, é o início de uma nova era”, ele diz e ela retruca: “vamos acabar na cadeia”. Nesse diálogo, Esmeralda enuncia a ideia do poder e sexo associada às funções jurídicas de proibição. No entanto, as falas de José Carlos provocam o pensar a sexualidade como um dispositivo mobilizador dos limites e das fronteiras que marcam a inteligibilidade de gênero e poder. Aqui, o corpo subversivo (cis, branco e interiorano) é o de José Carlos, ao propor romper com as estruturas socialmente determinadas. É pertinente pensar que a discussão está nos termos da norma, que vai além da limitação jurídica pelo poder, assentando-se em um conjunto organizado de restrições e num mecanismo regulador.

Os dois vão à igreja para se casarem, mas o padre, ao verificar os documentos pessoais e constatar que Esmeralda era Esmeraldo Joaquim da Silva, os expulsa e anuncia que vai denunciá-los à polícia. Guimarães Rosa (1956, p. 28) nos conta que “ao nome pertence o menor encantamento do mundo”. A sutil mudança de uma vogal em um nome nos revela complexas camadas de (in)visibilidade, colocando à luz um nome-narrativa que passa como feminino, e à sombra, um nome que passa como masculino, de modo a deixar na penumbra certos indícios e rastros (Ginzburg, 1989) de uma existência e resistência.

O padre, em frente à igreja, constata que a cidade estava sendo invadida por ‘*cu’munistas* e, na delegacia, denuncia aos policiais que este fato se refere a um terrível caso de subversão: “eles querem acabar com a família, com a tradição”. É válido pontuar que, apesar de partir de um padre, a acusação não se refere a um pecado, mas a um crime. A sexualidade associada a uma questão de saúde, como interpretamos anteriormente, torna-se também um caso de polícia. Essa reação do padre, que mobiliza preocupações conservadoras sobre família e tradição, representa um desencadeamento de um pânico moral, que, para Miskolci (2007), emerge a partir do medo social com relação às mudanças percebidas como repentinas e ameaçadoras. De acordo com o autor, o casamento gay, e aqui podemos considerar o casamento entre aqueles considerados dissidentes sexuais, evoca temores com relação à sobrevivência da instituição religiosa no seu papel de mantenedora da ordem social e dos valores tradicionais. Isso ocorre porque há uma construção histórica dos dissidentes sexuais que soa como uma ameaça ao *status quo*, que leva as leis a inseri-los no grupo dos desviantes e criminosos.

Com a negação de poderem se casar, José Carlos e Esmeralda decidem voltar para São Paulo, mas são abordados pelo policial e levados à delegacia. Durante o interrogatório, a associação da sexualidade dissidente com uma perspectiva política fica bastante evidente a partir da fala do delegado: “você por acaso são do PC (em alusão ao Partido Comunista)? Confessa que são comunistas!”. Esmeralda então responde: “comunista o caralho. Eu sou do Partido do Cu! Tenho direitos, quero o meu advogado aqui já!”. A associação fica evidente nesse contexto diante do imaginário, sob a perspectiva política, de comunistas como uma ameaça à moral e aos bons costumes.

Enraivecido pela atitude de Esmeralda, que se negou a entrar na cela, o delegado enuncia: “que bons os tempos da ditadura, já cobria esse viado de porrada e ponto final. Agora, com esse negócio de Direitos Humanos tô fodido e mal pago”. Esse comentário se articula ao estudo de Quinalha (2021), que procura discutir as maneiras com que a ditadura militar dificultou os modos de vida de gays, lésbicas, travestis e transexuais, defendendo a tese de que as questões morais e comportamentais, como a sexualidade e o gênero, eram tão importantes quanto às questões que se entendiam como eminentemente políticas. Para o autor, a maneira como se integra ou não uma agenda de diversidade sexual e de gênero nos discursos oficiais e nas políticas públicas é

um indicador fundamental para se avaliar o grau de liberdade e democracia de determinado regime governamental.

Na ditadura militar brasileira, a sexualidade foi tema relacionado à segurança nacional pelos militares com o intuito de sanear moralmente a sociedade. Quinalha (2021) defende que, assim que se começa a abertura política do regime, a moral se torna central para justificar proibições e “manter a ordem”. No entanto, viam-se diante de um momento de construção de bases democráticas. Os diálogos ocorridos na cadeia revelam este momento, a vontade e a impossibilidade de o delegado reprimir Esmeralda e José Carlos.

O advogado efeminado de Esmeralda, Dr. Reinaldo, interpretado pelo ator David Cardoso, que assina a direção dos filmes com pseudônimo⁷, chega à delegacia em companhia da travesti Tina e libera o casal com o argumento de que “dar o cu não é crime”. Ao sair da delegacia, o casal encontra uma manifestação dos moradores da cidade contra eles, empunhando faixas com frases que reprovam o sexo anal e reforçam as práticas sexuais tidas como convencionais: “buceta sim, bunda não”, “cu só pra cagar” (Figura 2).

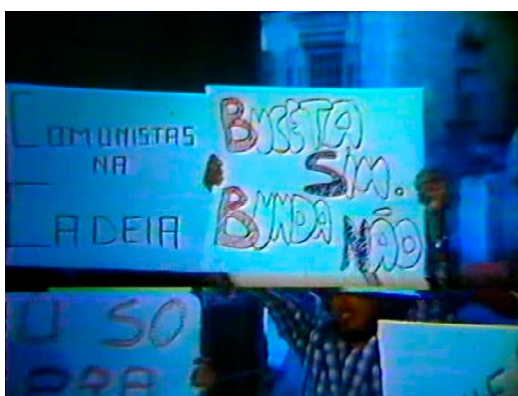


Figura 2 – manifestações de moradores da cidade contra casais dissidentes
Fonte: cenas do filme *As novas sacanagens do O viciado em C* (1985)

O ânus, ao contrário da vagina, aparece aqui com um caráter exclusivamente fisiológico que não pode estar relacionado ao prazer, já que, segundo a norma do “bom sexo”, é central que a prática esteja voltada para a reprodução. No entanto, é interessante observar no filme como, em seguida, o sexo anal passa a ser de interesse de algumas pessoas, nesta perspec-

7 Alguns diretores assinavam os filmes de sexo explícito com pseudônimo para que o meio cinematográfico e televisivo não os identificassem e os julgassem de maneira preconceituosa. No entanto, Alfredo Sternheim foi um dos poucos que assinava com o próprio nome os filmes, tendo consequências por isso. Em entrevista à pesquisa de Abreu (2015), Sternheim conta que deixou de fazer um trabalho na TV Cultura porque tinha feito filme de sexo explícito. “Aquilo doe” (p. 129).

tiva da experimentação do prazer, contudo, desde que realizado dentro da matriz do que se espera de um casal: entre um homem e uma mulher cis, ou seja, heterossexuais. Por isso, enunciam a José Carlos sobre Esmeralda que: “ser chegado num cu tudo bem, mas casar já é demais”. Por essa lógica da norma, da mesma forma que o sexo, o casamento deveria ser para a formação de uma família e reprodução.

Quando um amigo de José Carlos decide ficar com a travesti Tina e termina o namoro com sua noiva, começa uma cruzada moral da cidade contra os subversivos que estariam sendo uma ameaça aos matrimônios. Por fim, o filme termina com os moradores perseguindo os casais enquanto estes faziam sexo grupal no campo (Figura 2). Nossa interpretação dessa investida contra eles é como uma verdadeira cruzada em defesa das tradições e da família pela manutenção da ordem sexual e ilustra o que Miskolci (2007, p. 112) discute sobre o pânico moral ao afirmar que “a preocupação aumenta em desproporção ao perigo real e gera reações coletivas também desproporcionais”. O casamento e a família, apresentados com o desenrolar do pânico, se manifestam como uma paródia que mobiliza a ordem social, no âmbito da norma dominante e heterossexual, revelando e desestabilizando a ideia de casamento com objetivos essencialmente reprodutivos, mas também não se amplia a inteligibilidade de outras relações afetuosas cujo destinos não se convergem ao casamento.

Considerações possíveis

Nesta interpretação hermenêutica sobre os filmes foi possível analisar a tradição e sentidos sedimentados sobre gênero, sexo e desejo na pornochanchada além de algo “datado” e “cafona”, mas também como potencialidade de abertura para a reinvenção desta representação do passado a partir de múltiplos sentidos que o movimentam nesta nossa leitura no presente com expectativa de futuro, demarcando o que se repete para produzir a diferença.

Ao considerarmos as múltiplas temporalidades e a contextualização como prática dinâmica, situamos a interpretação histórica — comumente atrelada a um passado e contexto sociocultural apenas como pano de fundo nos estudos da comunicação — como uma figura na qual é possível evi-

denciar a historicidade dos e nos processos comunicacionais (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017).

No espaço marginal e cinematográfico da Boca do Lixo, as narrativas destas produções de experiência dos sujeitos no tempo, evidenciam as crenças e as moralidades associadas às espacialidades interioranas e marginais das metrópoles advindas dos personagens principais da trama. Compreendemos, portanto, o corpo travesti como uma in-corporação dos múltiplos sentidos no tempo atribuídos à performatividade das feminilidades, masculinidades e sexualidades. Além disso, nessa compreensão, tem-se a prática do sexo anal que provoca os ideais “estanques de uma feminilidade e de uma masculinidade de mármore” (Saez e Carrascosa, 2022, p.10) a fim de desnaturalizar qualquer fundamento biológico e revelar a invenção reiterativa das práticas sexuais consideradas normais.

Para Paul B. Preciado (2019), o regime da diferença sexual pode ser configurado como uma epistemologia heteronormativa que configura o corpo como uma máquina performática, que legitima o patriarcado hetero-colonial. Regime este responsável por estabelecer uma distinção social, cultural e política entre o que é reconhecido como existente e o que não é, de modo a colocar no jogo uma (in)visibilidade de corpos que estejam de acordo com as relações de poder, entre eles os determinantes sociais de raça, classe e território.

Nesta interpretação tomamos pelo CU por destacar os sentidos associados a perigo, aversão, adoecimento e pânico das instituições da sociedade quando as representações dos sistemas tradicionais de sexo, gênero e desejo são reveladas como uma possibilidade e não como a única. Desse modo, abrimos novos modos de ser e agir numa experiência espaço-temporal e interpretamos tais narrativas audiovisuais como materialidades possíveis para discutir noções de corporeidades e espacialidades como figuras de historicidades. Os estudos contemporâneos que procuram articular ações políticas e gênero e sexualidade identificam uma retórica contra agendas de igualdade de gênero e “dissidentes sexuais” como estratégias de enfraquecimento da democracia (Biroli, 2018), utilizando-se e conquistando aderência por uma retórica de que a sociedade ameaçada moralmente necessita de um renascimento dos valores tradicionais.

Somos afetados por emoções de nostalgia de um passado idealizado, mais estável, em que se valorizava uma ideia de nação e tradição. *‘Cu’munistas* é a

expressão da vida privada como política, da sexualidade como questão pública e de como gênero e sexualidade se entrelaçam e se relançam nos períodos históricos e políticos distintos.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Unicamp, 2015.

_____. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. São Paulo: Alameda, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, n.42, jan-jun., 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos sobre o “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CÁNEPA, Laura e DENNISON, Stephanie. Ed Wood brasileiro? Raffaele Rosi, Boca do Lixo e certa ideia de mau filme no Brasil. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 46, p. 1-22, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/52416/38193> Acesso em: 22 de mai. 2024.

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

COSTA JUNIOR, Ernane Salles da. **Constitucionalismo e hermenêutica crítica da consciência histórica Ricoeur, leitor de Gadamer**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, v. 57, n. 228, p. 165-178, out./dez. 2020. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/170966>

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

GACKI, Sérgio Ricardo Silva. **Perspectivas do Diálogo em Gadamer: a questão do método**. *Cadernos IHU*. Ano 4 - Nº 16, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GANDER, Hans-Helmuth. *Gadamer: The Universality Of Hermeneutics*. In: Malpas, Jeff; GANDER, Hans-Helmuth. **The Routledge Companion to Hermeneutics**. 1ª edição. Routledge, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAURELL Asa Cristina. **A saúde-doença como processo social**. In: Nunes ED, organizador. *Medicina social: aspectos históricos e teóricos*. São Paulo: Global, 1983.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: Hollanda, Heloísa Buarque. *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

LEAL, Bruno; SACRAMENTO, Igor. A tradição como problema nos estudos em Comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. **Revista Galáxia**, Especial 1: Dossiê Comunicação e Historicidades, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542019441757> Acesso em 02 nov. 2023.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. **História e Ação na Teoria da Narratividade de Paul Ricoeur**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. **Cad. Pagu** [online], n. 28, jan-jun, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100006> Acesso em 02 nov. 2021

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do Sujeito e Fora do Lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **Gênero**, v. 07, p. 257 267, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/rg.v7i2.155> Acesso em 02 nov. 2021

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**. Conferência Congresso AMP: Mulheres em Psicanálise, 2019.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno; GOMES, Itânia. **As historicidades dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem**. In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. (orgs.). Comunicação, mídias e temporalidade Salvador: Edufba, 2017.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. **Revista Famecos** (PUC-RS), v. 24, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.3.27047> Acesso em 02 nov. 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2008.

RICOEUR, Paul. Narratividade, fenomenología y hermenéutica. **Anàlisi**, nº 25, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. (Tomo 1). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROHDEN, Luiz; KUSSLER, Leonardo; SILVEIRA, Denise. O jogo enquanto estética dialética da recepção fílmica. **Revista Artefilosofia**, v. 6; n. 11, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/608> Acesso em 02 nov. 2021

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. **Cadernos Pagu**, n. 21, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?seq Acesso em 02 nov. 2021.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo Cu – Políticas Anais**. Salvador: Ed. Devires. 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

VICTORA, Ligia Gomes. **Corpo real, corpo simbólico, corpo imaginário**. Disponível em: *Corpo real, corpo simbólico, corpo imaginário* - Correio APPOA, 2016. Acesso em: 11 out. 2023.

Filmografia

A Fome do Sexo. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1981. 1h25min.

A Noite das Taras. Direção: John Doo, David Cardoso e Ody Fraga. Brasil, 1980.

Coisas Eróticas. Direção: Raffaele Rossi e Laerte Calicchio. Brasil, 1982. 1h18min.

Novas Sacanagens do Viciado em C. Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1985. 75 min.

O viciado em C. Direção: Direção: Roberto Fedegoso (pseudônimo de David Cardoso). Brasil, 1984. 75 min.

Enquadrando a garota do Rio: performances identitárias em trânsito na parceria de Anitta e DaBaby

Eduardo José Melo Rodrigues da SILVA¹ e Lúcio Souza Ferreira da SILVA² e Winglison Henrique do Nascimento TENÓRIO³

Resumo

A partir da análise do videoclipe da canção *Girl From Rio (REMIX)* da cantora brasileira Anitta, em parceria com o rapper estadunidense DaBaby, este artigo propõe o enquadramento de balizas estéticas interseccionais nas narrativas de encontro reiteradas no produto audiovisual. Através dos estudos sobre performance (TAYLOR, 2013), observamos como diferentes corporalidades no videoclipe evidenciam disputas e demarcam a interseção de papéis de raça, gênero e territorialidade como elementos identitários em trânsito. As relações entre mestiçagem (MUNANGA, 2019) e latinidade (PEREIRA, 2017) se desvelam no encontro entre artistas do Sul Global direcionados ao mercado fonográfico do Norte Global.

Palavras-chave: Anitta; Mestiçagem; Performance; Precariedade.

Abstract

From the analysis of the music video of the song *Girl From Rio (REMIX)* by the Brazilian singer Anitta, in collaboration with the American rapper DaBaby, this article proposes the framing of intersectional aesthetic beacons in the narratives of encounter reiterated in the audiovisual product. Based on the performance studies (TAYLOR, 2013), we observe how different corporalities in the music video highlight disputes and demarcate the intersection of roles of race, gender and territoriality as identity elements in transit. The relationships between *mestizaje* (MUNANGA, 2019) and *latinity* (PEREIRA, 2017) are revealed in the encounter between artists from the Global South aiming the music market in the Global North.

Keywords: Anitta; Miscegenation; Performance; Precariousness.

1 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre em Comunicação pela mesma instituição. Bolsista FACEPE e membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop/UFPE). E-mail: dudzardo@gmail.com

2 Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde também integrou o Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop/UFPE) e desenvolveu pesquisa sobre práticas de fãs de K-pop com apoio da FACEPE. E-mail: silva97lucio@gmail.com

3 Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Comunicação e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Bolsista FACEPE e membro do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Assina como Henrique Tenório. E-mail: ohenriquetenorio@gmail.com

Introdução

Na reportagem “Por que invalidamos tanto a carreira internacional de Anitta?” (César, 2011), do portal Tracklist, encontramos alguns indícios sobre os “estranhamentos” da entrada da artista no mercado estrangeiro, em que noções de corpo aparecem com mais incidência enquanto valores distintivos. Para além das canções em si, são evidenciados pelo veículo de comunicação o rebolado, a voz e o visual de Anitta como alguns dos pontos formadores de sua autenticidade brasileira, especialmente quando a cantora realiza duetos com artistas de diferentes países.

A reportagem parece traçar uma espécie de roteiro de penetração no pop *mainstream* global que possui, entre outras táticas, uma forte baliza ancorada nas colaborações musicais, usualmente chamadas de *featurings*, as quais Simone de Pereira de Sá (2019a) classifica como performances negociadas. Nessa perspectiva, visando ampliar o alcance de sua carreira, Anitta já colaborou com Madonna, Cardi B, J Balvin, Fred de Palma e muitos outros nomes da indústria fonográfica mundial. Mas, para além de uma discussão sobre os elementos artísticos que compõem essas parcerias, cabe apontar a coalizão midiática que esses encontros proporcionam na ordem performática, isto é, nas negociações entre gêneros musicais alinhadas às corporalidades dos intérpretes, que carregam papéis demarcados pelas noções de raça, identidade de gênero, classe e nação.

É a partir desse panorama que o presente artigo tem como objetivo investigar a polêmica colaboração de Anitta com o rapper estadunidense DaBaby no *remix* da música *Girl From Rio*. Na canção, Anitta revisa a idealização da “Garota de Ipanema”, propondo um olhar para a “Garota do Rio” que seria, longe dos estereótipos de beleza alinhados à branquitude feminina, uma mulher de grandes curvas com orgulho das suas origens periféricas. Mesmo adotando certa perspectiva progressista, a canção foi criticada devido aos versos e à conduta de DaBaby no videoclipe, que faz várias menções sexuais a Anitta e ao Rio de Janeiro. Dessa maneira, debate-se que as mulheres brasileiras, através de um olhar masculino norte-americano, só seriam validadas enquanto objetos sexuais, elucidando discussões acerca de rotulações midiáticas nocivas, a exemplo do imaginário do Brasil como um destino do turismo sexual ou país do sexo fácil.

Isto posto, observamos a oportunidade de resgatar a disputa em torno dos empreendimentos da carreira internacional de Anitta, redirecionando o debate para a discussão acerca de uma estética da falha, não no sentido comercial, mas entendendo o fracasso enquanto uma abordagem conceitual que aponte para dissidências e reconfigurações estéticas (HALBERSTAM, 2020) responsáveis por emoldurar a percepção da cantora inserida fora do mercado brasileiro. Ao entender o fracasso como uma quebra, uma deriva semântica, que acaba por reativar encenações da mulher latina enquadrada em um contexto midiático global, nos valem dos aportes metodológicos da Performance (AMARAL et al., 2018; TAYLOR, 2013; SOARES, 2020) para delimitar fenômenos comunicacionais, partindo do videoclipe do remix de *Girl From Rio* como objeto de pesquisa.

Antes da análise em si, discutiremos a seguir sobre o fracasso enquanto categoria teórica capaz de indicar precariedades (BUTLER, 2018) — tomando a precariedade como elemento aglutinador das vidas subalternas no mundo capitalista — emergentes dos produtos culturais, nos atendo, posteriormente, a mestiçagem (MUNANGA, 2019) e a latinidade (PEREIRA, 2017) como instâncias performáticas interseccionais no encontro de Anitta e DaBaby. Queremos, portanto, encarar momentos de inteligibilidade que se afloram a partir das mídias, que posicionam Anitta na ordem de um corpo atravessado pelas instâncias de poder, principalmente na investida de mercados fora do Brasil.

O fracasso enquanto categoria de precariedade

Ao nos afiliarmos à ideia de fracasso, não queremos delinear o grau de êxito comercial de Anitta com suas parcerias musicais, mas nos aproximar da proposta cunhada por Jack Halberstam (2020). Para o autor, o fracasso pode ir além da ideia de acerto e erro, ultrapassando binarismos e servindo como uma categoria conceitual para circunscrever caminhos que não são mapeados unicamente por lógicas normativas, mas em contraposição a elas. É do seu entendimento que fracassar é não corresponder a um horizonte de expectativas culturalmente depositado nos indivíduos, demonstrando fragilidades qualitativas nas condições humanas tanto em níveis econômicos, vide

o capitalismo como sistema financeiro máximo, como sociais, vide os regimes de comportamento dominantes pautados pelos valores masculinos aliados a branquitude e a heterossexualidade.

No seu livro “A Arte Queer do Fracasso”, Halberstam (2020) encara produtos culturais que de alguma forma acenam para condições de insucesso. Embora o cerne do nosso debate não sejam as vivências Queer que predominam os estudos do autor, nos alinhamos ao seu argumento de que a cultura de massa está repleta de rotas alternativas, de “arquivos bobos” que oferecem questionamentos estéticos por meio do que ele chama de Baixa Teoria, abordagem encarada como

(...) um modo de acessibilidade, mas também podemos pensar sobre ela como uma espécie de modelo teórico que voa fora do alcance do radar, que é formulada a partir de textos e exemplos excêntricos e que se recusa a confirmar as hierarquias do saber que mantêm o alto em alta teoria (HALBERSTAM, 2020, p. 39, grifo do autor).

Assim, mesmo que Anitta seja uma figura célebre no Brasil, a sua entrada no mercado internacional começa a apresentar traços contraditórios que se desdobram para além do desempenho econômico, se revelando nas maneiras pelas quais ela agenda visibilidade e presença. No contexto midiático, estamos nos referindo a uma cantora brasileira que, quando tenta furar a bolha do Sul para o Norte Global, ultrapassando as barreiras territoriais do seu país, bem como barreiras simbólicas de identidade, está submetida a um horizonte premeditado de corporificações possíveis. A falha está apresentada na tensão dos papéis sociais desempenhados pelos sujeitos, evidenciando aí uma dimensão precária de vida.

Para a filósofa estadunidense Judith Butler (2018), a precariedade funciona como uma espécie de liga que une os “perdedores” do sistema capitalista neoliberal: imigrantes, pessoas de baixa-renda, a comunidade LGBTQIA+, negros, latinos, árabes, amarelos. São aquelas e aqueles cujas vidas são consideradas não-dignas de valor num sistema voltado, acima de tudo, ao lucro. Nas palavras da autora, a precariedade “é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz

alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros)” (BUTLER, 2018, p.65).

Nós, enquanto sujeitos, dependemos das relações sociais e das infraestruturas que tornam a vida possível de ser experimentada. Em algum nível, todas as vidas estão suscetíveis à privação, ao dano, às doenças, à morte, mas falar de precariedade é justamente entender a distribuição dessa condição de vulnerabilidade, que se dá de forma desigual, tornando uns mais vulneráveis que outros. Ademais, a distribuição da precariedade é afetada pela organização da infraestrutura, que está intimamente ligada à manutenção da vida individual:

Em outras palavras, ninguém sofre de falta de moradia sem que exista uma falha, sem que haja um fracasso social no sentido de organizar a moradia de um modo que ela seja acessível a toda e qualquer pessoa. E ninguém sofre com o desemprego sem que exista um sistema ou uma economia política que fracasse em salvuardá-lo dessa possibilidade (BUTLER, 2018, p. 27).

Alinhando Butler e Halberstam, poderíamos dizer que a distribuição desigual das condições de precariedade, então, é efeito do fracasso social em garantir vidas capazes de serem vividas plenamente. Essas falhas são exemplificadas nas fantasmagorias coloniais que nos assombram, as profundas marcas do passado escravocrata ainda não superadas e as violências de gênero imbricadas nas regulações dos corpos.

Sendo assim, estudar Anitta implica, também, reconhecer sua condição precária e onde ela se posiciona diante das estruturas de organização da vida. Anitta é uma mulher cisgênero e que frequentemente aciona memórias de sua vida nas favelas do Rio de Janeiro, frequentando bailes funk e lidando com problemas financeiros diversos. No que concerne a sua identificação racial, Anitta desliza entre controvérsias raciais, agenciando marcas de branquitude e negritude para adentrar em espaços diversos do mercado fonográfico. Em diversos videoclipes de sua carreira, ela empreende performances divergentes incutidas não só nas letras das músicas, mas em gestos e semblantes delimitados como a malandra periférica no funk de “Vai Malandra”, a latina fatal no *reggaeton* de “Downtown”, a diva pop odalisca no EDM de “Sua Cara” e a

garota instagramável no pop romântico de “Zen”, só para citar alguns exemplos.

Apoiados na noção das artistas como divindades pop (MASCARENHAS; LIMA, 2015) — aquelas consagradas com uma sólida base de fãs e que conseguiram construir um micromundo narrativo alimentado pelas reverberações de sua própria diegese —, podemos enquadrar os mitos que rondam a figura de Anitta como uma diva pop periférica dotada de um forte senso de autogestão que se lança para o mercado fonográfico mundial (com foco inicial na América Latina e, posteriormente, os Estados Unidos). Ela parece cumprir os anseios da moralidade neoliberal, se fazendo uma sujeita economicamente autossuficiente, apesar das marcas de precariedade que lhe atravessam.

No entanto, como Butler (2018) ressalta, o horizonte de sucesso neoliberal implica uma série de altos custos psíquicos e somáticos. Como veremos ao longo do artigo, apesar do sucesso financeiro e midiático de Anitta no Brasil, a cantora ainda é marcada por outras precariedades. No decorrer de sua videografia, ela transita entre tons de pele mais claros e escuros dentro do espectro da branquitude brasileira, contudo, aparece dentro de enquadramentos afro-latinos diante das instâncias estadunidenses. Judith Butler utiliza o gênero como metáfora para pensar as várias formas de precariedade e os exercícios performativos de política, sobre as formas de adesão e resistência à norma, materializadas por meio da ação incorporada. Aqui, fazemos uso da noção de precariedade para destacar as nuances de vulnerabilidade que agem sobre o corpo de Anitta, afinal:

Não podemos falar sobre um corpo sem saber o que sustenta esse corpo, e qual pode ser a sua relação com esse apoio — ou falta de apoio. Desse modo, o corpo é menos uma entidade do que um conjunto vivo de relações; o corpo não pode ser completamente dissociado das condições ambientais e de infraestrutura da sua vida e da sua ação. Sua ação é sempre uma ação condicionada, que é um sentido do caráter histórico do corpo (BUTLER, 2018, p. 72).

Tratando-se de um trabalho que lida com a música pop e a dança, parece-nos fundamental dar um maior peso às conotações do corpo. Para Susan

Leigh Foster (1998), a teoria da performatividade de gênero proposta por Butler (2014) é excessivamente linguística e insuficiente para lidar com as complexidades dos gestos, assim, Foster propõe pensarmos em coreografias de gênero, afinal, “a dança é um lugar privilegiado para o debate sobre performatividade de gênero, na medida em que as marcações regulatórias dos gêneros são ‘colocadas em cena’, dançadas, generificando corpos a partir de movimentos, gestos e, portanto, coreografias” (SOARES; SILVA, 2020, p. 3, grifo dos autores).

Aqui ninguém é branco?

É observando o corpo que indicamos emergências de questões interseccionais, articulando subjetividades raciais, de gênero, classe e território, por exemplo. A interseccionalidade é uma ferramenta epistemológica desenvolvida por feministas negras, que busca dar a “instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019, p.18-19). Ou seja, nos permite enxergar a colisão de estruturas que constituem as diferentes avenidas identitárias, possibilitando uma melhor compreensão de sujeitas e sujeitos marcados por precariedade e fracassos sociais. É partindo do indicativo interseccional de que diferentes opressões não se somam criando hierarquias de sofrimento, mas se interseccionam sendo experienciadas de forma simultânea, que pensamos na construção midiática de Anitta enquanto mulher mestiça.

O conceito de mestiçagem “designa a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes” (MUNANGA, 2019, p. 27). Embora inicialmente estabelecido no campo biológico, o conceito na verdade se concentra nos fatos sociais, sendo no período do colonialismo histórico e atual cenário de colonialidade uma dupla opressão racial e sexual, que se opõe a uma ideia de harmonia ou integração social (MUNANGA, 2019, p. 35).

Na sociedade brasileira, o discurso da mestiçagem fomenta a concepção de que no Brasil ninguém é branco, seríamos todos mestiços, o que faria as categorias de cor e raça serem relativas. Algo sintetizado na afirmação “aqui ninguém branco” explorada por Liv Sovik (2009) em seus estudos sobre bran-

quitude e reafirmada por Anitta em entrevista à Folha de São Paulo: “ninguém é totalmente branco no Brasil. Somos um país miscigenado” (ANITTA apud BERGAMO, 2017).

Contudo, esse tipo de premissa reitera o mito da democracia racial estabelecido por pensadores racistas da primeira metade do século XX e considerado a neurose cultural brasileira (GONZALEZ, 2020). Dessa forma, oculta os sintomas do racismo e do sexismo buscando não lidar com o recalçamento. Sovik (2009) postula que a reiteração da ideia de que “aqui ninguém é branco” contribui para a manutenção de pessoas brancas em camadas dominantes e não modifica o status quo. Isso porque na forma em que lidamos com o racismo estrutural (ALMEIDA, 2018), se estabeleceu no Brasil o poder de uma branquitude mestiça ou o chamado branco não branco (CARDOSO, 2017).

Isso encontraria uma de suas explicações na dimensão relacional do racismo no ocidente, entendendo também que a branquitude, enquanto identidade étnico-racial de pessoas brancas e local de poder e privilégio, não é unitária. Pelo contrário, se desdobra em particularidades sendo interseccionada por eixos de subordinação. Dessa forma, o branco-branco é sintetizado na figura do homem cisgênero branco europeu e, mesmo na Europa, o branco alemão, por exemplo, será mais branco que o branco português (CARDOSO, 2017, p. 191). Em países como o Brasil, a branquitude branca não branca, maculada pela mestiçagem e território latino, tem como desejo e prática sua hifenização.

Diana Taylor (2013) apresenta que a “subjetividade negociada do/a mestiço/a evidencia alianças que vão muito além dos laços raciais, e as ramificações políticas do conceito de mestiçagem moldam as histórias culturais latino-americanas” (p. 145). Dessa forma, a mestiçagem põe em foco a “subjetividade como dotada de um código duplo, em oposição a sua percepção como fragmentária” (ibidem, p. 148). “Ela (...) encena uma história por meio da incorporação racializada e é re teorizada em diferentes momentos históricos como parte de processos sociais diversos” (ibidem, p. 152).

Diante das controvérsias raciais presentes no mito da diva pop (MASCARENHAS; LIMA, 2015) de Anitta, a noção de tropicalidade nos surge como uma alternativa para pensar as subjetividades performadas pela cantora. Simone Luci Pereira descreve o “tropical” como um termo que aciona ele-

mentos para além da área geográfica dos Trópicos, é um termo carregado de “conotações de exotismo, mistificações e estereótipos em forma de natureza, praias, corpos à mostra e sexualidades exacerbadas” (PEREIRA, 2017, p. 14). Segundo a autora, a América Latina Hispânica é vista no Brasil como um Outro, por vezes exótico, às vezes mais próximo ou mais distante, mas sempre numa relação de alteridade. É em função dessas diferenças que a ideia de tropicalidade surge como termo aglutinador, como uma forma de enxergar as corporalidades comuns aos países da América Latina como um todo.

Sendo assim, interseccionando categorias, compreendemos Anitta como parte da branquitude brasileira, intensamente marcada pela mestiçagem e a tropicalidade, configurando também um lugar de trânsito racial em aparições específicas evidenciadas pela lente epistemológica da performance.

Notas sobre Performance

As performances para Diana Taylor (2013) “funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (p. 27). A autora também enxerga a performance como uma episteme, um modo de fazer conhecer, funcionando como uma lente metodológica.

As subjetividades negociadas nas construções interseccionais de artistas da música pop emergem a partir da performance. Isso ocorre tanto nas aparições midiáticas (programas televisivos, redes sociais ou entrevistas para portais) quanto em seus trabalhos audiovisuais (videoclipes, álbuns, singles, shows), em um emaranhado onde biografia, persona midiática e obra se aproximam, se confundem, se chocam ou não se dissociam.

O estudo da performance na Comunicação, a partir dos pressupostos de Taylor (2013), se dará frente a estas duas naturezas: a performance em arquivo, composta por “atos performáticos registrados em suportes midiáticos, passíveis de recuperação a partir do armazenamento material destes registros” (AMARAL et al., 2018, p. 70); e a performance em repertório, a encenação da memória incorporada - “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conheci-

mento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49).

O videoclipe de Anitta em parceria com DaBaby é então um arquivo de performance, no qual roteiros performáticos serão reativados. “A noção de roteiro nos permite reconhecer mais amplamente as maneiras como o arquivo e o repertório atuam para constituir e transmitir conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 67). A existência de roteiros está atrelada a imaginários específicos estabelecidos a partir de particularidades culturais, sendo acionados pela teatralidade para conceber o conflito, a crise ou a resolução.

Neste caso, propomos que o videoclipe de colaboração entre artistas, o featurring (feat.), narrativiza encontros. Soares e Nunes (2020), ao analisarem os programas televisivos de auditório, consideram que esses são espaços de narrativas de encontros que, por sua vez, serão performances, demandando condutas específicas enquadradas pelos gêneros televisivos. De forma similar, compreendemos essa mesma encenação em videoclipes de feats. com enquadramentos particulares da estética do videoclipe e da ambientação onde é audiovisualizado.

Enquanto embalagem visual do pop (SOARES, 2013), o videoclipe é parte do cotidiano incorporando e excorporando valores culturais (JANNOTTI JR. E ALCANTARA, 2018). Na dinâmica das ambientações digitais, o videoclipe pós MTV integra uma rede afetiva e sociotécnica (SÁ, 2019b). Dessa forma, a análise de videoclipes precisa ir além do seu cunho culturalista, compreendendo

seus sentidos e ideologias, buscando seguir seus rastros, vínculo, deslocamentos e conexões – seja com outros produtos áudio-visuais, seja com softwares e plataformas comunicacionais; seja com outros atores humanos - os fãs, haters e outros usuários das redes sociais, por exemplo, uma vez que os vídeos não são apreendidos de maneira isolada (SÁ, 2019b, p. 10).

Tomando isso como base, nos empenhamos numa análise em que utiliza a descrição da performance no videoclipe a partir dos conceitos de Diana Taylor (2013) para pensar o repertório, atrelados à noção de fracasso, precariedade e mestiçagem. Olhando sobretudo para o arquivo, nossa análise também compreende o videoclipe enquanto performance de uma canção. Sendo assim,

utilizaremos os pressupostos metodológicos de Soares (2013), observando os três seguintes aspectos: 1) a gestualidade, 2) a oralidade e 3) os cenários inscritos. O primeiro deles diz respeito à forma com que o videoclipe dança a canção, ou seja, é preciso “identificar como os corpos articulam as respostas corporais às músicas, codificam formas de expressar uma identidade artística e agem sob as balizas das configurações dos gêneros musicais” (SOARES, 2013, p. 331). A oralidade por sua vez está atrelada à voz. “Ao nos determos na audição de uma determinada voz, somos impelidos a registrar de maneira imagética as operações executadas pelo intérprete” (SOARES, 2013, p. 331). O último aspecto predispõe eles dessa performance do videoclipe à cenários. Isso pode ser percebido no tratamento sonoro da canção e sua relação com o um ambiente no clipe que esteja associado.

You'll be falling in love with the girl from Rio: o videoclipe em cena

Lançado no dia 28 de maio de 2021, o videoclipe da parceria de Anitta e DaBaby para *Girl From Rio* conta com mais de 9 milhões de visualizações no YouTube. Apesar de a obra audiovisual se passar em um estúdio, que traz a presença e constante interação dos artistas, é evocada uma ambientação territorial sinestésica por meio de uma paleta de cores quente e uma tela de fundo que exhibe cenas retiradas do vídeo da versão solo da música, com destaque para trechos de Anitta no Piscinão de Ramos na cidade do Rio de Janeiro (figuras 1 e 2).

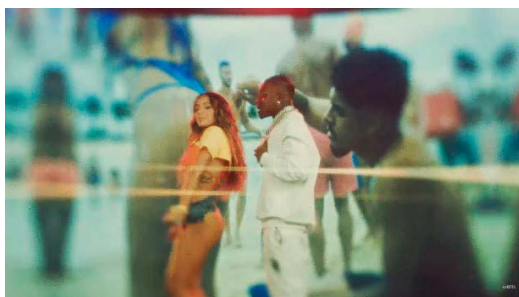


Figura 1 e 2 – Ambientação do Videoclipe
Fonte: Reprodução do YouTube

Importante assinalar que *Girl From Rio* incorpora elementos do *trap* e

pop norte-americanos com um *sample* de “Garota de Ipanema”, canção clássica da bossa-nova de 1962 de autoria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Ao trazer a sua perspectiva da “Garota do Rio”, Anitta sugere uma nova leitura da figura feminina brasileira — “Garotas gostosas de onde eu venho // Nós não parecemos modelos // Linhas bronzeadas, grandes curvas // E a energia brilha // Você vai se apaixonar // Pela garota do Rio” — que também é atravessada pela sua biografia - “Honório Gurgel para sempre (...) // Sim, as ruas me criaram, sou favela”. Em um primeiro olhar, Anitta parece querer potencializar a maneira que as embalagens culturais femininas são percebidas fora do Brasil, se valendo de traços distintivos como a diversidade de corpos distantes de um padrão *top model* e da sua própria vivência em Honório Gurgel, periferia do Rio de Janeiro. Cantando em inglês, ainda que com eventuais palavras em português, a cantora promove não só a mulher carioca, mas a si mesma para o mercado internacional, criando uma vitrine que aposta na valorização do que seria a sua brasilidade, além de elencar particularidades adjacentes, como o orgulho de sua criação periférica.

Os acionamentos de Anitta esbarram em instantes performáticos já pré-estabelecidos nas memórias culturais. O descobrimento, conforme argumenta Diana Taylor (2013), seria um dos roteiros mais latentes na história das Américas, responsável por delinear personagens tais como o conquistador e os nativos e reencenar narrativas de encontros, conflitos e corolários que não foram ultrapassados e são reverberados até os dias atuais. Anitta procura apresentar novamente o Brasil para o grande mercado anglófilo, com a diferença de que este não é um território desconhecido, mas assinalado por bagagens de colonialidade. A pobreza, os corpos mestiços, a ressignificação da bossa-nova, a vontade de fazer parte da dinâmica da indústria musical norte-americana, todos esses elementos, encapsulados na figura da mulher brasileira, são pleiteados como propriedades distintivas de uma identidade nacional digna de propaganda. Revelam-se assim tentativas de rompimento com a narrativa já posta a partir da colonialidade, ao mesmo tempo em que aborda problemáticas da tessitura social nacional na canção.

A inserção de DaBaby em *Girl From Rio* é uma busca por legitimação, permitindo a Anitta um ponto de entrada em outros mercados e reforçando o papel do *rapper* como um renome de influência global, entretanto, para além de uma noção de apadrinhamento, as negociações entre os dois artistas desenham reiteraões performáticas de poder. DaBaby insinua sua relação

libidinoso perante Anitta como uma conquista, aludindo para o seu idioma estrangeiro enquanto fator de fascínio e posicionando o Rio de Janeiro como uma cidade grifada pela atmosfera sexual: “Eu tento não falar, ela está apaixonada pelo meu linguajar (vamos) // Eu peguei um voo para o Rio para fazer sexo”. A ida ao Rio seria um movimento oportuno em busca de sexo fácil, indicando que as possíveis relações que estrangeiros podem usufruir com o local são aquelas ligadas ao escapismo e ao prazer. As precariedades de Anitta encantam DaBaby na ordem de uma ingerência de poder e controle sobre um corpo selvagem e, por isso, vulnerável à domesticação.

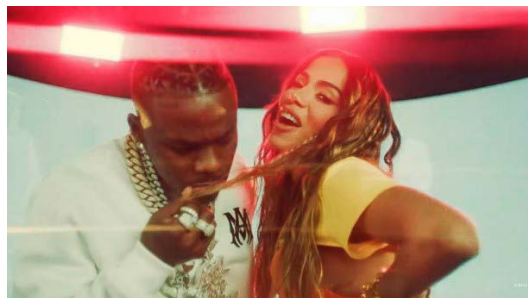
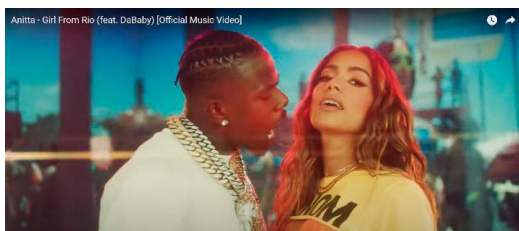
Então, mais do que uma performance de cortejo, os gestos do *rapper* direcionados a Anitta, mordendo o ar e cheirando o cabelo da cantora brasileira (figuras 3 e 4), parecem constituir uma certa coreografia de masculinidade na qual ele indica seu desejo de consumir sexualmente a cantora. DaBaby acena para uma coreografia da masculinidade *rapper*, fundamentada na virilidade e no *swag* da cultura *hip-hop*. Enquanto Anitta caminha pelo cenário exibindo o gingado tropical do seu rebolado, DaBaby se apresenta quase sempre com a postura ereta e firme, gesticulando com os braços e dedos, fazendo pouco uso das articulações dos cotovelos e pulsos. Assim, se os movimentos “quadrados e duros” de DaBaby acionam uma masculinidade viril, os gestos “arredondados” de Anitta são incorporações da feminilidade tropical, onde a bunda é elemento que adquire protagonismo.

Objeto parcial por excelência da cultura brasileira, a “bunda é língua, é linguagem é sentido e é coisa” (GONZALEZ, 2020, p. 91), termo que vem do *qui-bundo*, língua africana que influenciou a formação do português brasileiro, renomeado por Lélia Gonzalez como *pretuguês*. Junto a isso, a bunda reitera uma máxima do Caribe e das culturas afro-latinas: “aqui o corpo faz cultura” (TORO, 2020, online). Sendo assim, o rebolado como ciência da mulher preta (MACHADO, 2020) evocada em rituais, bailes de funk e videoclipes de pop, não é privilégio do tempo presente, mas herança ancestral estabelecida na Antiguidade com diferentes propósitos, provocando efeitos na saúde, espiritualidade e nas formas de cidadania.

O rebolado demarca negociações de artistas latinas de diferentes temporalidades como Iris Chacón, conhecida como “vedete das américas”, Jennifer Lopez, norte-americana afro-latina, Shakira, colombiana, e Anitta. Olhando especificamente para os videoclipes de funk, gênero musical em que Anitta rei-

vindica sua origem e pertencimento, a bunda feminina é um clichê estético demarcando o pertencimento do rebolado a uma coreografia de gênero feminina.

Ao mesmo passo em que é celebrada e tomada como critério valorativo de Anitta enquanto showwoman e mulher que assume autonomia sobre seu corpo, fazendo dele o que quer, a bunda está também condicionada a limitações a partir do olhar masculino e branco (*white gaze*) (MOLINA-GUZMÁN, 2010). Essas limitações, ligadas às distinções de gênero, configuram um espaço de objetificação dos atributos corporais de Anitta quando em contato com DaBaby. Dessa forma, enquanto no videoclipe solo da música a cantora valora a bunda a partir de um lugar de autonomia, em encontro com o rapper na versão remixada, a bunda é hiperssexualizada a partir de uma construção machista, onde, atravessada pelo olhar imperialista sobre brasilidade e latinidade de Anitta, se torna objeto para consumo, operacionalizando a desumanização do corpo da artista.



Figuras 3 e 4 – Interação de DaBaby com Anitta
Fonte: Reprodução do YouTube

As reiterações dessas questões de gênero também aparecem nas gestualidades. Na versão original do videoclipe, Anitta paquera vários homens frequentadores do Piscinão de Ramos. Os enquadramentos feitos, com os homens encarando diretamente a câmera, indicam uma troca de olhares com Anitta, de forma que se sugere uma relação de interesse mútuo. Isso parece fazer parte de um conjunto de gestos da paquera, onde gestualidades sutilmente indicam o desejo de se aproximar do outro, desejo que se consuma nas cenas finais por meio de intensas trocas de beijos. Já na versão remixada, DaBaby aparece coreografando gestos que indicam seu anseio por consumir sexualmente a cantora brasileira, uma relação na qual os interesses das partes parecem não entrar em consenso. Enquanto Anitta é a “Garota do Rio” que se exhibe tentando conquistar o *gringo*, DaBaby é o estrangeiro que busca satisfazer seus desejos consumindo o

corpo “exótico” da brasileira.

É aí que se materializam outras precariedades sobre o corpo da cantora em função da localidade. A ótica do norte global desloca o corpo mestiço de Anitta para o lugar de mulher latina, tendo a latinidade como uma raça que é subalternizada, excluída e exotizada. Enquanto o corpo mestiço da cantora produz e atravessa controvérsias raciais no Brasil, transitando entre marcas de branquitude e negritude, no norte global seu corpo é empurrado para a categorização racial de latina. Fazer uso da ideia de precariedade (BUTLER, 2018), nos parece profícuo então para ligar as questões de raça e gênero, visto que, Anitta não somente é vista como uma latina exótica alvo de desejo do rapper estadunidense, mas sim uma mulher latina objeto dos anseios por prazer do dito rapper habitante do norte global. A chave de gênero está intimamente ligada à de raça nesse processo de objetificação, e consequente desumanização do corpo feminino diante da lógica do machista, racista e colonial do norte global.

Cabe pensar agora na dimensão da performance de encontro encenada a partir da negritude de DaBaby perpassada pela colonialidade. Apesar de negro, o *rapper* é dos Estados Unidos, país do Norte Global, o que confere a ele um lugar de poder geolocalizado e valorizado em relação a Anitta enquanto artista do Sul Global. Além disso, atravessam a negritude de DaBaby os privilégios da cisgeneridade e da heterossexualidade, enquanto Anitta é cruzada por questões que dimensionam precariedade: ser mulher bissexual, mestiça e latina. Em nenhum momento Anitta deixa de ser branca. Contudo, dado que o racismo é sempre relacional, nas dinâmicas raciais dos Estados Unidos, sua latinidade é tomada enquanto traço étnico-racial e sua branquitude é menos branca do que as de mulheres brancas norte-americanas. Nessa conjuntura, as opressões de gênero e raça trabalham em uma modulação constante com a geolocalização que reafirma a precarização do corpo de Anitta no norte global. A partir da forma que o rapper encena seus anseios em relação a brasileira no videoclipe, é possível questionar se a latinidade branca de Anitta estaria fracassada até mesmo em relação à negritude norte-americana, masculina e heterossexual de DaBaby.

Considerações finais

Com este artigo, quisemos olhar para a parceria de Anitta e DaBaby em *Girl From Rio* como um catalisador de memórias e tensões culturais, que por meio da música pop, reativa roteiros performáticos (TAYLOR, 2013). As colaborações musicais, como já observou Simone Pereira de Sá, apontam para performances negociadas que sinalizam estratégias transversais de diálogos entre gêneros distintos, “nas quais marcas locais e globais se combinam de maneiras multivocais e sem direção determinada, consolidando, assim, a Rede de Música Pop Periférica a partir de múltiplas entonações” (2019a, p. 19). Portanto, fora o hibridismo das marcações narrativas do pop e trap norte-americanos e da bossa-nova e funk brasileiros, levantamos a importância de deslocar o debate também para os rastros estéticos remanescentes nas corporalidades dos artistas.

O videoclipe emoldura as tensões e suas efemeridades em camadas midiáticas de compreensão. Por um lado, Anitta constrói uma performance assertiva sobre sua brasilidade periférica, interpelada na presença do seu corpo feminino, branco mestiço e dançante. As heranças do descobrimento são resgatadas pela cantora como refabulações dos sentidos de pertencimento, em que as precariedades deixadas pelo passado colonial são operacionalizadas em gestos intencionais carregados de autoafirmação. Anitta recupera suas origens e as coloca como realce do seu jogo performático. Por outro lado, é na colisão com DaBaby, no contexto de encontro com um homem negro do norte global, que a ambiguidade racial de Anitta é geolocalizada, a reconfigurando enquanto uma mulher latina hiperssexualizada e domesticada em decorrência dos sintomas históricos de dominação, controle e poder nas Américas.

Ademais, vale comentar que a mestiçagem de Anitta opera sobre a égide de uma branquitude, sendo ela a responsável por garantir que a cantora transite midiaticamente com certa flexibilidade entre espectros identitários. Cabe, deste modo, articular em desenvolvimentos futuros se essa mesma branquitude também é fator operante para o trânsito da artista entre gêneros musicais distintos dentro e fora da rede de música pop periférica.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** (Feminismos Plurais). São Pau-

lo: Jandaíra, 2019.

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago, POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.* [online]. 2018, vol.41, n.1, p.63-79. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201813>>. Acesso em: 03 de agosto de 2019.

BERGAMO, Mônica. ‘Somos um país miscigenado’, diz Anitta sobre apropriação cultural. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de fev. de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2017/02/1861875-no-brasil-ninguem-e-branco-diz-anitta-sobre-apropriacao-cultural.shtml?cmpid=facefolha>>. Acesso em: 26 de jul. de 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÉSAR, Allan. Por que invalidamos tanto a carreira internacional de Anitta? **Tracklist**, online, 2021. Disponível em: <https://tracklist.com.br/anitta-carreira-internacional/112298>. Acesso em: 16 ago. 2021.

FOSTER, Susan Leigh. Choreographies of Gender. Source: *Signs*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1998). pp. 1-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175670>. Acesso em: 18 ago. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.

JANOTTI, JR, Jeder; ALCANTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**. Curitiba, Appris, 2018.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MASCARENHAS, Alan Mangabeira; LIMA, Mariana Lins. **Flaw(less): o valor da falha na performance pop**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. Anais eletrôni-

cos... 2015. p. 1 - 15. Disponível em: <http://whhttps://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0410-1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2021.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. **Dangerous Curves**. New York: NYU Press, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MÜLLER, Tânia M. P., CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. **Revista Famecos**, [S.L.], v. 24, n. 2, p. 25001, 24 mar. 2017. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.25001>.

SÁ, Simone Pereira de. Os Feats de Videoclipes Como Estratégia de Consolidação da Rede de Música Pop Periférica. In: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. **Anais Eletrônicos** [...] Porto Alegre: PUCRS, 2019a. Disponível em: http://compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_S44PMoFJVB6NCVHP9AYW_28_7500_18_02_2019_09_05_01.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

SÁ, Simone Pereira de. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica**. *Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 21 n. 2 (2019): Maio/Agosto, 2019b. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.03>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para o Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações. **Revista ALCEU**, n. 43, v.21, jan/abr, 2021. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/225>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SOARES, Thiago; SILVA, Lúcio. Coreografias de gênero em covers de K-pop. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Bahia. **Anais Eletrônicos** [...] Bahia: UFBA, 2020. p. 1 - 17. Disponí-

vel em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1725-2.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

SOARES, Thiago; NUNES, Caroline Govari. **“Eu Quis Comer Você”**: Fantasia roqueira num programa televisivo infantil. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 47, n. 53, p. 202– 222, 4 Maio 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/147591>. Acesso em 07 de jul. de 2020.

SOARES, Thiago. **Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videocliques**. Bahia. Contemporânea: Comunicação e Cultura. UFBA, v.12 – n.02 – maio-ago 2014 – p. 323-339. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721>>. Acesso em: 09 de setembro de 2019.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa-PB: Editora UFPB, 2013.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TORO, Ana Teresa. Por que as bundas de JLo e Shakira incomodam?. **El País**. 16 de fev. de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2020-02-17/por-que-as-bundas-de-jlo-e-shakira-incomodam.html>. Acesso em: 19 de ago. de 2020.

UOL (São Paulo). **IBGE usa classificação de cor preta; grupo negro reúne pretos e pardos**, online, 2013. Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/03/ibge-usa-classificacao-de-cor-preta-grupo-negro-reune-pretos-e-pardos.htm>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Videografia

Enquadrando a garota do Rio: performances identitárias em trânsito na parceria de Anitta e DaBaby

Eduardo José Melo Rodrigues da SILVA, Lúcio Souza Ferreira da SILVA e Winglison Henrique do Nascimento TENÓRIO

Girl From Rio (feat. DaBaby) - Dir: Giovanni Bianco, Warner Music, 2021.

Coisa Mais Linda! *Ethos* discursivo da protagonista Thereza da série original da Netflix sob as luzes da interseccionalidade

Claudinei LOPES JUNIOR¹

Resumo

O objetivo deste artigo é fazer uma análise discursivo-interseccional de uma das protagonistas da série original Netflix Coisa Mais Linda. O objeto empírico compõe-se dos discursos das cenas dos dois primeiros episódios da produção e procura-se determinar a partir de conceitos da Análise do Discurso francesa (AD) com uma abordagem interseccional os rastros de opressão em relação aos marcadores identitários da diferença da protagonista Thereza. A partir dessa análise qualitativa, pode-se aferir como resultado que a protagonista apresenta de maneira específica as dinâmicas de opressão interseccionais e figura um *ethos* discursivo de uma mulher feminista do Brasil dos Anos Dourados.

Palavras-chave: Ficção Seriada; Interseccionalidade; Personagem; *Coisa Mais Linda*.

Abstract

The aim of this article is to make a discursive-intersectional analysis of one of the protagonists of the Netflix original series *Girls From Ipanema*. The empirical object is made up of the speeches from the scenes of the first two episodes of the production and seeks to determine, from concepts of French Discourse Analysis (DA) with an intersectional approach, the traces of oppression in relation to the identity markers of the protagonist Thereza's difference. From this qualitative analysis, it can be seen as a result that the protagonist presents the intersectional dynamics of oppression in a specific way figures a discursive *ethos* of a feminist woman from Brazil during the Salad Days.

Keywords: Serial Fiction; Intersectionality; Character; *Girls From Ipanema*.

¹ Doutorando e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Mídia e Sociedade (2019) pelo Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) e bacharel em Comunicação Organizacional (2020) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). É membro do GELiDis - Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP). E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com.

Considerações sobre *Coisa Mais Linda*

Ambientada no Rio de Janeiro de 1959 e embalada com muita Bossa Nova, a primeira temporada da produção original Netflix *Coisa Mais Linda* nos apresenta as experiências e as vivências da vida de quatro mulheres: Maria Luiza (Maria Casadevall), Adélia (Pathy DeJesus), Lúgia (Fernanda Vasconcellos) e Thereza (Mel Lisboa), que protagonizam a série. A trama da narrativa vai costurando as histórias dessas mulheres fazendo-as criar laços de sororidade² entre si por conta de enfrentarem desafios impostos a elas durante o fim da década de 1950 e o início dos anos 1960 no Brasil.

Já na segunda temporada, os eventos narrativos ficcionais se desenrolam no ano de 1960 ainda no Rio de Janeiro, e os conflitos da trama continuam a esboçar questões que envolvem pautas de luta feminina pela visibilidade em relação à opressão que existia e que ainda, infelizmente, existe em relação à mulher e ainda mais à mulher negra no Brasil. Isso, porque há a inserção de mais uma personagem racializada como protagonista: Ivone Araújo (Larissa Nunes), irmã de Adélia. Os arcos narrativos das protagonistas se desdobram novamente desde a violência doméstica, a tutela dos filhos, divórcio, feminicídio, racismo, direito ao aborto até questões referentes à maternidade, ao mercado de trabalho machista e à independência civil feminina com o intuito de trazer à tona a opressão de gênero e, muitas vezes, de raça que mulheres brasileiras experienciaram durante aqueles anos chamados dourados em território brasileiro. Mais uma vez, diante das dificuldades que enfrentam, as histórias dessas cinco protagonistas continuam se cruzando em laços de sororidade e de superação em busca do reconhecimento de que a condição de ser mulher, ou melhor, de tornar-se mulher, é um processo de fuga transgressora dos ditames de um patriarcado contínuo.

Muitos entraves perceptíveis no retrato da mulher do Brasil do fim da década de 1950 e do início dos anos de 1960 não se diferem tanto dos desafios que as mulheres defrontam na conjectura contemporânea que vivemos desde o lançamento da primeira temporada de *Coisa Mais Linda* em 2019.

2 O termo faz menção a uma aliança entre as mulheres de maneira a viabilizar a confiança, o reconhecimento mútuo da autoridade e o apoio. É interessante pontuar que sororidade, em português, vem daquilo que as feministas francesas chamavam de sororitè, entretanto foi a estadunidense, Kate Millett (2000), a primeira a utilizar o termo sisterhood, do qual surgiram as versões nas outras línguas, ainda na década de 1960. Pode-se afirmar que com os adventos dos estudos do feminismo negro, precisamente a obra de Angela Davis (2016) recupera e potencializa a concepção de sororidade no início da década de 1980 nos Estados Unidos.

Nesse sentido, a exuberância carioca da década de 1950 para 1960, ressoada em território nacional e estrangeiro que molda o enredo da série, e a Bossa Nova, que acaricia o espectador enquanto assiste à produção audiovisual, colaboram na constituição de um Brasil que começava a debater as questões de gênero, classe e raça. A aproximação desse contexto mais antigo com o panorama contemporâneo à distribuição de *Coisa Mais Linda*, na verdade, é uma ferramenta útil para a compreensão da proposta dessa produção brasileira da Netflix tendo em vista que o espectador da série se torna capaz de comparar as duas épocas que estão em jogo por conta da temporalidade em que se decorre a história e daquela em que nós a consumimos.

Nesse interim, Rocha (2019, p. 179) considera que *Coisa Mais Linda*, “[...] a partir de características que a remetem ao gênero, à narrativa e à estética do melodrama para tratar de problemas e temáticas contemporâneos” se propõe a ser uma produção engajada a discutir e a abordar temas sociais, políticos, jurídicos e culturais envoltos do viés do feminismo. Portanto, *Coisa Mais Linda* consolida-se como um drama de época cujas temáticas não são ultrapassadas, afinal percebe-se em sua narrativa, estética, gênero e discurso pautas contemporâneas e universalizantes, materializadas em um drama por reconhecimento de matriz latino-americana, mas de abrangência marcadamente global.

É válido considerar a série *Coisa Mais Linda*, como um objeto de estudo pertinente, porque, notadamente, ela tangencia temas relacionados a feminismos plurais e interseccionais; além disso, é uma produção audiovisual seriada brasileira concebida a partir de um protagonismo feminino e produzida por uma plataforma de vídeo sob demanda por assinatura, ou em inglês, Subscription Video on Demand (SVOD), no caso, a Netflix. Neste artigo, para as proposições analíticas salientam-se considerações sobre o empreendimento conceitual da interseccionalidade cujas reflexões agrupam noções que se destacaram nos debates públicos e acadêmicos a partir da década de 1990 (Crenshaw, 1991, 2002; Collins, 2019; Collins, Bilge, 2021). Além disso, articulam-se conceitos da Análise de Discurso francesa (AD), como sujeito da enunciação, co-enunciador, memória discursiva e *ethos* discursivo (Orlandi, 2007, 2009; Maingueneau, 2003, 2005, 2008, 2018) para examinarmos os enunciados discursivos das cenas expostas tendo como recorte os dois primeiros episódios da primeira temporada da série. Finalizando, nosso objetivo é perceber como a protagonista Thereza é atravessada pelos marcadores só-

cio-identitários e se há a incidência de rastros de opressão na representação subjetiva da personagem.

Interseccionalidade representacional: uma aproximação do conceito ao campo da comunicação pelas vias da ficção seriada

O empreendimento conceitual da interseccionalidade tem suas raízes intelectuais germinadas no fim da década de 1960 e apresenta um crescimento durante os anos de 1970 nos Estados Unidos. Esse início da trajetória acadêmica está ancorado nos estudos de raça, classe e gênero, os quais pioneirissimamente iniciaram as reivindicações para o desenvolvimento teórico, epistemológico e político. Mais tarde, esse ensejo compreende as relações de poder mobilizando sentidos estruturais interseccionais tendo em vista relações sociais marcadas pela diversidade e experiências individuais no convívio social (Collins; Bilge, 2021).

De maneira massiva, o termo interseccionalidade e as reflexões tanto na investigação teórica como na práxis críticas vêm ganhando centralidade e amplitude nos debates públicos e acadêmicos desde a década de 1990 com a implicação científica de alargar a proposta de inserir categorias analíticas alternativas às premissas analíticas de raça, classe e gênero. Logo, a discussão sobre as políticas da diferença foi fomentada de maneira a não proporcionar destaque única exclusivamente a uma determinada categoria, atribuindo, então, uma capacidade analítica mais crítica que incorpora outros marcadores identitários, tais como sexualidade, nacionalidade entre outros na determinação de considerações científicas (Collins, 2017, 2019; Collins; Bilge, 2021; Crenshaw, 2002).

Antes dessa tradução para a linguagem acadêmica e conseqüente validação intelectual, mulheres ativistas negras já exerciam um papel de extrema importância na emergência da elaboração das bases do ideal interseccional a partir de suas vivências e experiências de vida, visando criação de políticas emancipatórias que as proporcionassem visibilidade (Bairros, 1995; Collins; Bilge, 2021). Portanto, a interseccionalidade preconiza um entendimento mais amplo de identidades individuais e coletivas de modo que não são fixas

e nem imutáveis, mas sim, estrategicamente essencialistas e que uma vez sobrepostas nos remetem a sujeitos que tendem a sofrer opressões estruturais as quais, por sua vez, estimulam as injustiças (Collins; Bilge, 2021). Nas palavras de Crenshaw (2002, p. 177),

a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas [...]

Utilizando uma metáfora de intersecção, uma analogia é criada sobre os vários eixos de poder, afirmando que raça, gênero e classe são algumas das avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos onde podem então transitar o empoderamento e o desempoderamento. Sendo assim, nesse propósito, pode-se ponderar que a construção das subjetividades podem passar por interpelações que causam opressões sejam elas oriundas de questões raciais, etárias, relativas à sexualidade, à classe entre outras categorias.

Por esse ângulo, a imagem das mulheres na cultura popular é repleta de controvérsias por conta de como é realizada a representação delas. Muitas vezes, tende-se a ignorar os interesses interseccionais que as afetam. Logo, faz-se necessária que a construção cultural das mulheres no imaginário tenha como início uma “interseccionalidade representacional” para resolver a problemática da desvalorização. Essa solução

[...] incluiria tanto as maneiras pelas quais essas imagens são produzidas por meio de uma confluência de narrativas predominantes de raça e gênero, quanto um reconhecimento de como as críticas contemporâneas à representação racista e sexista marginalizam mulheres [...] (Crenshaw, 1991, pp. 1282-1283).

A interseccionalidade, enquanto conceito, adquire potência e articulação em torno de muitos campos da ciência, para tanto a perspectiva interseccional nos estudos de Comunicação pode se ater ao que Crenshaw (1991) deno-

mina de “interseccionalidade representacional” (p. 1245). Por estarem longe de neutralidades, os espaços comunicacionais dispõem estruturas de dominação simbólica e material sob os indivíduos que lá comungam a partir da representação da reprodução da hierarquia no imaginário cultural. Dessa maneira, é primordial entender como que os rastros da opressão causados pela diferença de poder dos marcadores deslancham nas relações comunicativas humanas em geral. Em outras palavras, entender como é possível aferir matrizes de opressão em espaços midiáticos, onde há interação e conversação, é uma tarefa necessária porque esses espaços comunicacionais e midiáticos exercem influência sobre o tecido social e podem assim reforçar, subverter ou ainda agir dessas duas formas em relação aos estereótipos que peregrinam o imaginário cultural.

Discussões teórico-metodológicas e questões de percurso metodológico

Para realizar a análise, optou-se pela convergência analítica de uma perspectiva interseccional e de conceitos oriundos de uma base teórico-metodológica ancorada na Análise do Discurso (AD) de linha francesa. Considera-se ainda que o *corpus* de pesquisa será composto por enunciados, discursivamente, materializados na narrativa da série *Coisa Mais Linda* e referentes às opressões que a protagonista Thereza experiencia. Nesse sentido, em relação à AD, é importante ponderar que ela não dispõe de uma metodologia analítica fixa, sendo necessária a mobilização de conceitos os quais permitem que o analista configure um dispositivo teórico-analítico. A função desse dispositivo é ratificar a materialidade linguística-discursiva a partir de aspectos histórico-ideológicos que servem então de base para uma análise.

O nascimento da AD ocorre na França na década de 1960 e foi fomentado pela intersecção teórica de três grandes disciplinas: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Correntes teóricas que até então já tinham provocado grandes rupturas no modo de pensar herdado do século XIX. Para tanto, apesar dessas suas bases epistemológicas, é válido ressaltar que a Análise do Discurso

interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo como, considerando a historicidade, trabalha com a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (Orlandi, 2009, p. 20).

A AD corrobora, pois, a ruptura progressista do modo de se conceber a linguagem ao indagar as limitações impostas ao funcionamento da produção de sentido na comunicação com a sua estruturação esquematizada por emissor, receptor, código, referente e mensagem. Aliado a isso, é sobre a leitura que a AD lança luz para uma mudança intelectual. Rompe-se a perspectiva que delimitava a leitura apenas como um mero processo de codificação, ela passou a ser um processo de construção no qual estão em jogo o sujeito, a ideologia, o social, a história e a semântica.

A emergência da AD intenta a compreensão da produção de sentido a partir de um objeto simbólico adornado de significância para e por sujeitos, fazendo-se valer da interpretação do simbolismo contido no objeto com o suporte de seu caráter histórico-ideológico e pela materialidade individual na proposta de significação do determinado objeto. Com essa proposição de leitura discursiva, pode-se afirmar que a busca pela transparência dos sentidos nos acontecimentos linguísticos é uma das funções primárias da AD. Afinal, enquanto uma ferramenta teórica-metodológica, ela interpreta que as palavras não têm significados sozinhas, seus sentidos são produzidos ideologicamente num processo histórico de evolução da língua e são assim sistematicamente materializados nos discursos.

Para a nossa análise, junto da perspectiva interseccional, mobilizamos o conceito de sujeito da enunciação, de co-enunciador, de memória discursiva e de *ethos* discursivo da AD (Orlandi, 2007, 2009; Maingueneau, 2003, 2005, 2008, 2018). O sujeito da enunciação é aquele que detém a multiplicidade dos discursos, ele é o porta-voz dos inúmeros discursos que originam e compõem a unicidade do seu próprio discurso. Conforme Orlandi (2009, p. 48-49) explica, para a Análise do Discurso, o sujeito ocupa uma posição discursiva tendo sido, então, permeado pela história e pela linguagem, logo assume um caráter de intercambialidade, uma vez que, sua relação com os diferentes efeitos simbólicos da língua e da história podem lhe aferir uma diversidade de

sentidos. Consequentemente, diante dessa apreensão de significado, é possível reconhecer identidades a partir do discurso.

Maingueneau (2005) nomeia os participantes do ato comunicativo de enunciador e co-enunciador. “Quando o enunciador fala, o *co-enunciador* comunica também: ele se esforça para pôr-se em seu lugar para interpretar os enunciados e influencia-o constantemente através de suas reações” (Maingueneau, 2005, p. 22, grifos do autor). Nessa proposta, o autor francês busca explicitar o caráter dialógico da linguagem, além de ainda propor o arranjo de sua dimensão histórica e social dada pela permeabilidade da ideologia nos sujeitos.

Nessa mesma linha, Orlandi (2009, p. 50) reforça o processo de assujeitamento no qual a liberdade do sujeito é proclamada, porém, ao mesmo tempo, a submissão do sujeito à língua é exigida. Isso, porque ao utilizar o discurso como uma ferramenta para materializar seus pensamentos e ser um reflexo de determinada realidade, o sujeito assume sua posição discursiva no parâmetro da história interpelando-se pela ideologia. Mais uma vez, retomando a afirmação de Pêcheux (1997) a qual reverbera que não há sujeito sem ideologia e que é por meio desse encadeamento que a língua faz sentido, pode-se concluir que tanto o sujeito como o sentido são pautados por uma ideologia que se faz valer pela interpretação do sentido realizada pelo sujeito.

Por fim, os esquecimentos ideológico e enunciativo viabilizam a emergência da memória discursiva como remetente a um enunciado precedente, ecoando a intertextualidade e o interdiscurso, como constituinte do discurso a partir do dialogismo no intradiscurso (Maingueneau, 2003). Segundo Orlandi (2009), o jogo de sentido dos enunciados discursivos é afetado por duas diretrizes. A primeira é a memória enquanto memória discursiva, ou seja, uma memória de teor sociolinguístico na qual o sentido já tem sua constituição e a segunda é a atualidade, ou seja, a própria situação ou acontecimento onde o sentido recebe uma reformulação. É a partir disso que se deduz a relação entre do interdiscurso com o intradiscurso, o qual, por seu lado, concerne aquilo que se está dizendo no presente, na determinada situação. Diante de tal circunstância, o intradiscurso integra as condições de produção do discurso proposta por Orlandi (2009) sendo uma consequência equiparada à situação discursiva, que em companhia do sujeito discursivo e da memória discursiva compõem a tríade da condição de produção do discurso.

Embora o conceito de *ethos* seja uma noção que pertença à tradição da retórica aristotélica, pode-se averiguar um interesse crescente por parte de pragmatistas e analistas do discurso desde a década de 1980 em compreender melhor o *ethos* por meio das problemáticas relativas aos discursos. Em termos pragmáticos e discursivos, explorar o *ethos* rompe com a tradição retórica e “para além da persuasão por meio de argumentos, essa noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos a um certo discurso” (Maingueneau, 2008, p. 17). Analistas da comunicação também seguem com o mesmo foco de interesse que os pragmatistas e analista do discurso, já que em “[...] uma evolução das condições do exercício da palavra publicamente proferida, particularmente com a pressão das mídias audiovisuais e da publicidade” (Maingueneau, 2008, p. 11), é interessante explorar e tornar operacional a noção de *ethos*.

Maingueneau (2008, p. 16) estabelece princípios mínimos que definem que:

[...] o *ethos* é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala; [...] é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.

Nesse sentido, o *ethos*:

“[...] não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário através do movimento da própria fala do locutor. O *ethos* não age no primeiro plano, mas de maneira lateral; ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário (Maingueneau, 2008, p. 14).

Em suma, o *ethos* discursivo, então, corresponde ao conjunto de características relacionadas ao sujeito-enunciador do discurso que são reveladas

pelo modo como esse sujeito enuncia. Trata-se, portanto, da personalidade que corporifica pelo modo de se exprimir. Munido desse conceito, pode-se afirmar ainda que o co-enunciador dispõe de condições de formar, por meio de indícios discursivos de várias ordens fornecidos pelo texto, seja linguística, icônica ou simbolicamente, uma representação do sujeito-enunciador.

Numa atualização do conceito de *ethos*, Maingueneau (2018), ao notar a não eficácia analítica desse conceito em todos os tipos de textos, propõe a atribuição de três dimensões, mais ou menos marcantes, ao *ethos* discursivo. As dimensões são categorial, experiencial e ideológica e “essas três dimensões interagem fortemente” (Maingueneau, 2018, p. 322) no processo de construção do *ethos*.

O delineamento dessas três dimensões acontece da seguinte forma, segundo Maingueneau (2018, p. 322):

1. a dimensão “categorial” recobre coisas muito diversas. Ela pode tratar de papéis discursivos ou de status extradiscursivos. Os papéis discursivos são aqueles ligados à atividade de palavra: animador, contador, pregador... Os status extradiscursivos podem ser de natureza muito variada: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro etc.;

2. a dimensão “experiencial” do *ethos* recobre as características sociopsicológicas estereotipadas, associadas às noções de incorporação e de mundo ético: bom senso e lentidão do camponês, dinâmica do jovem empreendedor...;

3. a dimensão “ideológica” refere-se a posicionamentos dentro de um campo: feminista, de esquerda, conservador ou anticlerical... dentro do campo político, romântico ou naturalista... dentro do campo literário etc.

Nesse sentido, para nossa proposta, enfatizamos a atividade dessa multimodalidade resultante dos *ethé* que emparelham recursos verbais e multimodais, propriamente ditos (imagem parada, imagem em movimento e som, por exemplo) em *Coisa Mais Linda*, objeto de análise desse estudo. Além disso,

ressaltamos para análise da protagonista Thereza a dupla valência dos *ethé* discursivos em serem visados pelo enunciador e em serem constituídos pelos co-enunciadores e a constante composição de imagem dos *ethé* sujeita a modificações e transformações inerentes à produção de sentido marcada pela interação comunicativa como como fios condutores.

Vale lembrar que optamos por trabalhar com uma das quatro protagonistas, já que, segundo McKee (2006, p. 354), “[...] a protagonista cria o resto do elenco”, logo dada essa função elementar, nada melhor do que dedicar esforços em compreender em primeiro lugar um das figuras principais de *Coisa Mais Linda*. Destaca-se ainda a tentativa de aproximar a narrativa ficcional da série com o real cenário brasileiro haja vista que narrativas cujos eixos são centrados na vida de pessoas comuns apresentam uma característica de aproximação com o cotidiano real dos indivíduos. Portanto, há um aprofundamento de detalhes nas histórias ficcionais seriadas com uma descrição mais intimista a qual “[...] permite-lhes colocarem as suas personagens sob uma lupa aumentadora capaz de pormenorizar sentimentos e emoções.” (Esquenazi, 2011, p. 37).

Sendo assim, pretende-se analisar Thereza, tendo como recorte os dois primeiros episódios da primeira temporada, intitulados, respectivamente, *Bem-vinda ao Rio e Garotas não são bem-vindas*. Além disso, é primordial entender como que os rastros da opressão causados pela diferença de poder dos marcadores identitários dos processos de construção das subjetividades se alastram e se materializam discursivamente na produção seriada *Coisa Mais Linda*. Para atingir esse objetivo, metodologicamente, quatro cenas que versam questões da protagonista foram decupadas. Notamos rastros de opressão nessas sequências cênicas e, em seguida, implicamos os conceitos da AD debatidos nessa seção em conjunto com uma análise interseccional para identificar a construção discursiva desses vestígios de repressão nos processos de construção da subjetividade de Thereza.

Thereza Soares: uma feminista brasileira em plena década de 1960

Antes de propriamente apresentar e analisar as sequências enunciativas com as quais trabalharemos, é interessante apresentarmos um resumo sobre

a protagonista quando observamos os dois primeiros episódios de *Coisa Mais Linda*. Thereza Soares, uma mulher branca; aparenta ter entre 20 e 30 anos; tem uma personalidade forte e um pensamento progressista; já morou em Paris; trabalha como redatora na revista *Ângela*, especializada em conteúdo feminino; e é casada com Nelson (Alexandre Cioletti), e cunhada de Augusto (Gustavo Vaz).



Figura 1 - Apresentação de Thereza em um dos trailers promocionais
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Um último traço característico de Thereza delineado ainda no episódio inaugural da série diz respeito à sexualidade da personagem e é com essa particularidade que iniciamos as nossas análises. É válido destacar a sexualidade da protagonista por ela ser bissexual e essa condição representar um ponto-chave na compreensão da diferença na categoria identitária da sexualidade que na narrativa de *Coisa Mais Linda*, mais tarde, é uma posição onde se escoram rastros opressivos. Interseccionalmente, junto com o marcador sócio-identitário da sexualidade acionado por conta de, implicitamente, a protagonista sugerir que seria bissexual, nesse caso, a categoria identitária de gênero também é acionada.

Nesse âmbito, pode-se encontrar uma relação de opressão ainda pelo viés do gênero dada à invisibilidade e ao silenciamento aos quais mulheres lésbicas brasileiras foram condicionadas durante o apagamento da história da lesbianidade no Brasil bem como em toda a América Latina (Curiel, 2007). Além disso, é de se destacar que a diferença de tratamento de homens ho-

mossexuais e mulheres homossexuais, tanto contemporaneamente como no desenvolvimento do movimento gay e lésbico no contexto nacional, quiçá mundial, reverbera uma posição dominante e hegemônica dos homens. Fosse pela inquisição eclesiástica do dominante do século XVI até XVIII, fosse por conta dos discursos patologizantes e biologizantes das décadas de 1940 e 1950, fosse na ditadura cívico-militar no Brasil ou fosse ainda dentro dos movimentos sociais efervescentes do fim da década de 1970 e do início dos anos de 1980, as mulheres lésbicas sempre tiveram dificuldades de expressar suas lesbianidades. Inclusive, ainda em pleno século XXI, mulheres lésbicas têm dificuldades de expressar livre e plenamente sua sexualidade.



Figura 2 - Sequência em que Thereza deixa implícita sua bissexualidade
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

No diálogo acima, na figura 2, Thereza está acompanhada do marido, Nelson, e de outra mulher numa festa em um barco. Ao elogiar a mulher, Nelson disse que em Paris existem mulheres loiras maravilhosas. Thereza complementa dizendo que Nelson sempre preferiu as loiras e finaliza dizendo que ela também sempre preferiu as loiras. Portanto, Thereza, como sujeito-enunciador, mobiliza em seu discurso a palavra loira para fazer referenciar às mulheres e de suas predileções sexuais enquanto Nelson e a outra mulher presente na cena, como co-enunciadores, comunicam para mostrar pelas suas reações que foram capazes de interpretar o enunciado discursivo de Thereza.

Em meados do segundo episódio, há uma sequência cênica em que a sexualidade de Thereza, de forma implícita, é colocada numa posição depreciativa: numa conversa extrovertida com Malu e Lígia, Thereza faz um comentário sobre as amizades de Lígia e de seu esposo, Augusto, afirmando que os amigos e as amigas do casal são chatos. Conforme visto abaixo na figura 3, ao se defender, Lígia retruca dizendo que Thereza tinha aquela opinião pois, na verdade, o parâmetro de amizades dela era delimitado pela perversidade e pelo alcoolismo. Apesar de o momento ser uma conversa descontraída entre as amigas, é possível notar no discurso de Lígia uma repressão e alusão à libertinagem devido ao fato de Thereza ser mulher e bissexual, além de ainda tendenciar seu relacionamento matrimonial com Nelson para o que chamamos, atualmente, de um relacionamento aberto.



Figura 3 - Sequência da conversa de Lígia, Thereza e Maria Luíza em um bar
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Em relação à compreensão da construção da sexualidade da protagonista, pode-se retomar que, de forma geral, a legitimação tanto do gênero como da sexualidade dependem da consolidação de padrões sociais impostos pela sociedade num “[...] processo minucioso, sutil, sempre inacabado [...]” no qual “família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo” (Louro, 2008, p. 2). Dentre tais instituições, Araújo (2004) destaca que as conformidades morais, éticas e comportamentais, principalmente da igreja, no decorrer da história da humanidade, exerciam grande influência sobre a sexualidade femini-

na. Retomando a prerrogativa de que não se podia fazer como Eva no jardim do Éden e cair na tentação, as mulheres eram ensinadas a terem seus desejos sexuais, com antecedência, abafados e reprimidos de modo que reverberassem apenas a inspiração de construir uma família, o zelo pelo lar e o cuidado pelos filhos. Resumindo: “[...] na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher” (Araújo, 2004, p. 52).

Pode-se dizer que Thereza, na posição de co-enunciadora, tem seu discurso amparado numa máxima libertária: seja quem você quiser ser. Tal proposição vai de encontro a imagem ideal de mulher dos Anos Dourados porque o modo com que essas mulheres tinham que se comportar deveria estar alinhado às boas aparências e às regras do jogo imposto pelas manobras dos homens, ou seja, “não importavam os desejos femininos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava eram as aparências e as regras [...]” (Basanezi, 2004, p. 615). Lígia, nessa situação enunciativa, se posiciona como fiscal das normas masculinistas e patriarcais impelindo, inclusive, rastros de opressão de gênero e pela categoria da sexualidade por meio de estratégias discursivas, principalmente, quando vincula o estilo de vida mais libertário de Thereza e de seu marido, Nelson, a uma ideia pejorativa de libertinagem.

Ainda no primeiro episódio, há uma cena em que Thereza sofre opressão de gênero por um membro de sua família. Essa opressão não é direcionada diretamente à protagonista, mas sim ao marido por seu irmão, Augusto, que não entende o porquê Nelson permite que Thereza trabalhe. Nessa situação enunciativa, Augusto, como sujeito-enunciador, posicionado historicamente, é interpelado pela ideologia quando produz seu discurso a respeito de Thereza trabalhar. Da mesma forma, Nelson, enquanto co-enunciador, compreende a percepção de Augusto para tanto conclui que ambos têm visões de mundo diferentes sobre o que é certo e errado quando o assunto é a possibilidade de uma mulher fazer suas próprias escolhas. O que se chama de visão de mundo pode ser resumir o processo de interpelação da ideologia no sujeito. Cada sujeito ali, Augusto e Nelson, é interpelado de maneiras diferentes e por ideologia divergentes dado ainda o contexto da época em que acontece a enunciação.



Figura 4 - Sequência em que Augusto não concorda com Thereza trabalhar
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

O discurso de Nelson se ancora mais numa visão de mundo progressista para a conjuntura do Brasil dos Anos Dourados em relação à mulher e o mundo do trabalho, no caso de nosso exemplo. Contudo, vale destacar que a relação afetivo-amorosa de Thereza com Nelson caminha no sentido oposto daquela que era vigente no fim dos anos de 1950 e no início dos anos de 1960. É fato que

o casamento-modelo definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos. Dentro de casa, os homens deveriam ser solicitados apenas a fazer pequenos reparos (Bassanezi, 2004, p. 626).

Apesar disso, Thereza e Nelson fugiam do estereótipo “marido e mulher” desse modelo matrimonial durante a narrativa desse episódio da primeira

temporada de *Coisa Mais Linda*. Para tanto, nessa sequência que destacamos como figura 4, Nelson revigora uma defesa assertiva de Thereza em relação à fala de Augusto.

Enquanto o discurso de Augusto segue os parâmetros hegemônicos que determinavam os comportamentos e as posturas que as mulheres deveriam ter, afinal no fim da década de 1950 e no início dos anos de 1960 no Brasil, conforme Bassanezi (2004, p. 610), “desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar” e nada mais que fugisse disso.

Em contrapartida disso, Nelson esboça orgulho das conquistas laborais de Thereza, o que pode ainda justificar esse pensamento mais progressista da protagonista e de seu marido seja o fato de ambos terem vivido em Paris. Nesse sentido, vale lembrar que “o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina [...]” graças a participação das mulheres na Segunda Guerra Mundial, mas o espírito nacional “também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade.” (Bassanezi, 2004, p. 608).

Outro momento que destacamos de Thereza é no seu âmbito profissional e ocorre no segundo episódio, entretanto, aqui só a categoria de gênero é iluminada por traços opressivos. Thereza, como dito previamente, é uma das redatoras da revista *Ângela*, um periódico dedicado às mulheres. Nas figuras 5 e 6, retratamos quando a protagonista discute a possibilidade de contratação de uma repórter, mulher, para compor o grupo de colaboradores da revista e tem sua proposição negada a partir de afirmações misóginas, sexistas e machistas proferidas pelo editor-chefe, Paulo Sérgio (Rodrigo Candelot).

Coisa Mais Linda!
Ethos discursivo da
protagonista Thereza
da série original da
Netflix sob as luzes da
interseccionalidade

Claudinei LOPES JUNIOR



Figura 5 - Sequência I da conversa de Thereza com Paulo Sérgio na revista Ângela
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.



Figura 6 - Sequência II da conversa de Thereza com Paulo Sérgio na revista Ângela
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Ao fim da discussão com Paulo Sérgio, Thereza consegue convencê-lo em admitir a profissional feminina ponderando que os gastos com salários seriam mais baixos com essa contratação. Logo, Helô (Thaila Ayala) ganha a vaga. Apesar de a revista *Ângela* ter como público-alvo as mulheres, enganase quem pensa que a produção da revista é executada exclusivamente por uma força laboral feminina. Até antes da entrada de Helô, Thereza, até então, era única mulher da redação do periódico.

Na enunciação discursiva do embate entre Thereza e Paulo Sérgio a respeito da admissão de uma nova repórter, podemos perceber que o discurso do editor-chefe, como sujeito-enunciador, é sedimentado numa perspectiva ideológica biologizante, e até mesmo patologizante, sobre as habilidades cognitivas e funcionais de mulheres em ambientes laborais. Contudo, Thereza, na posição de co-enunciadora, rebate as ponderações de Paulo Sérgio interpelada por um viés ideológico de empoderamento feminino pontuando que os homens só conseguem cumprir as regras porque elas foram criadas por eles numa clara crítica à lógica patriarcal estabelecidas nas relações de contexto laboral da época e que ainda hoje são ecoantes na sociedade.

Conforme Bassanezi (2004), foi nos anos de 1950 que cresceram as oportunidades da participação feminina no mercado de trabalho, especialmente no setor de serviços, de consumo, de comércio e nos serviços públicos. Mas a estigmatização do olhar masculino ainda recaía sobre as mulheres uma vez que elas eram prioritariamente vistas como donas de casa e mães. Além disso, no imaginário popular brasileiro dos Anos Dourados, um discurso de controle sobre as mulheres ditava que havia uma incompatibilidade entre a instituição matrimonial e a vida profissional.

Na sequência cênica exposta na figura 7, Thereza apresenta o corpo editorial do periódico composto majoritariamente por homens. Ademais, a protagonista entona que com a chegada de Helô à equipe editorial talvez haja a possibilidade da instalação de um banheiro feminino nas repartições da revista, o que mais uma vez explicita o ambiente de trabalho hegemonicamente dominado por homens e por comportamentos e posturas machistas e misóginos. Thereza, ao apresentar a equipe editorial do periódico para Helô, assume sua posição discursiva como sujeito-enunciador em prol de uma sororidade no ambiente de trabalho, além de ainda indicar que deseja unir forças com a nova repórter para ampliar as conquistas femininas no que se refere o uni-

verso da revista Ângela. Esse desejo de conquista por mais direitos básicos esboçado por Thereza é comprovado pela relação de sentido do intradiscurso, momento de enunciação em que a protagonista afirma que tem lutado pela instalação de um banheiro feminino nas dependências da revista, com o interdiscurso que se configura pelo contexto de luta das mulheres pela inserção no mercado de trabalho.

É possível determinar que a ruptura da perspectiva submissa das mulheres pode ser atribuída parcialmente à entrada progressiva da mulher no mercado de trabalho, conforme argumenta Arán (2003) que pondera que colhendo os frutos da Terceira Revolução Industrial iniciada com o fim da Segunda Guerra Mundial, as mulheres galgaram mais espaços, o que lhes proporcionaram independência e autonomia podendo então decidir buscar por seus direitos preconizando a liberdade e o seu prazer sexual. Coincidindo, entrada da mulher no mercado de trabalho relaciona-se com a segunda ocorrência de opressão que destacaremos na análise.

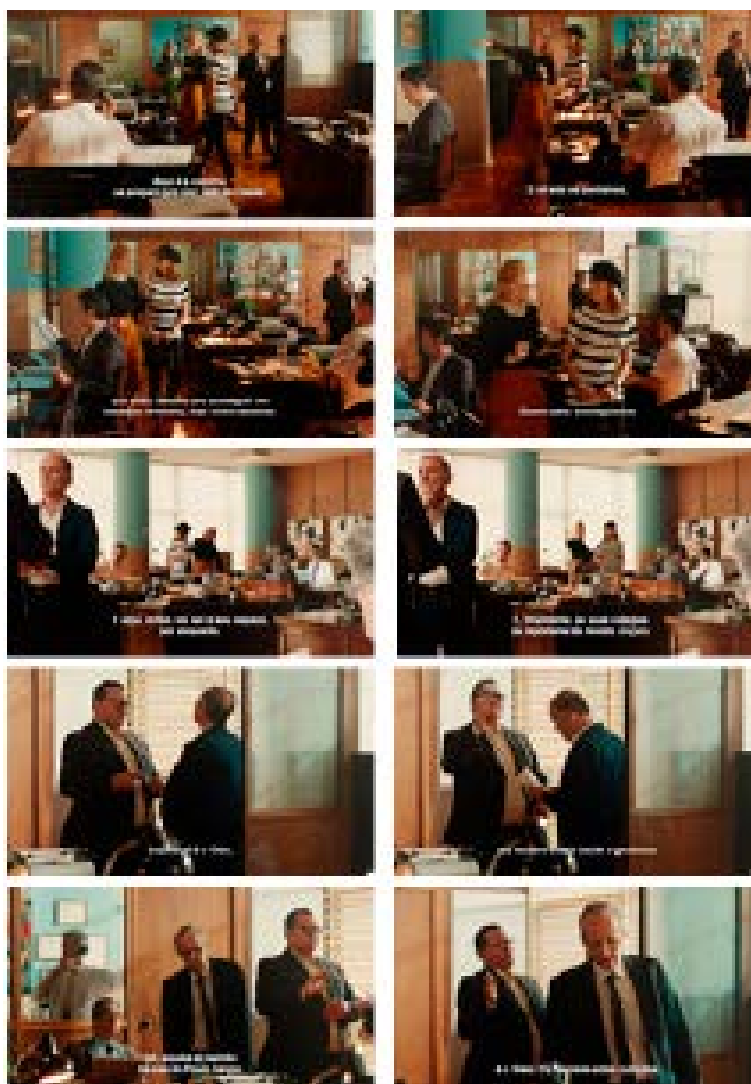




Figura 7 - Sequência de Thereza apresentando a revista Ângela e a equipe editorial
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

É fato que o trabalho feminino não é algo inédito do século XX, Gardey (2003) ressalta que as mulheres desde muito antes sempre trabalharam, seja no período em que havia escravidão, seja no trabalho doméstico, campestre ou comercial do século XIX; entretanto, a entrada massiva e paulatina é que configurou as mulheres no mercado de trabalho regular. Especificamente, no Brasil, apesar de a grande parte do proletariado ter sido constituído por crianças e mulheres (Rago, 2004), é possível perceber que, majoritariamente, a parcela feminina era destinada a serviços subalternizados, enquanto os homens a posições de poder. Logo, a mulher passou a ser reserva de mão de obra.

Mesmo tendo o direito ao trabalho, adquirido pela Constituição Brasileira de 1932, a mulher sofria o estigma de não pertencer ao universo laboral, sendo-lhe atribuída àquela visão estereotipada de que lugar de mulher é em casa. Bruschini (1994) destaca que somente com a Constituição de 1988 que princípios, em tese, femininos, como a docilidade, as funções do lar e até a condição da maternidade, fundamentados pelo machismo, pela misoginia, pelo sexismo e pelo patriarcado perderam contorno para políticas públicas femininas que faziam valer os direitos das mulheres.

Como vimos, o *ethos* discursivo é constituído no ato de interação comunicativa e envolve não só os enunciados dessa situação específica de enunciação, mas também incorpora todo um lastro discursivo construído anteriormente sobre determinando objeto. Recorre-se, portanto, a uma perspectiva

sócio-histórica em relação à comunicabilidade dos sujeitos e interdiscursiva naquilo que se refere aos discursos. O conceito de *ethos* se afasta de qualquer ambição psicologizante, na verdade, ele é parte integrante de uma formação discursiva qualquer, tal como acontece com outras dimensões da discursividade. Logo, o *ethos* é concebido numa relação dialógica entre aquele que, em seu interior, assume o lugar de enunciador e co-enunciador numa enunciação discursiva.

Diante disso e das discussões realizadas até aqui, no que diz respeito a Thereza, pode-se dizer que a protagonista constrói a imagem de si como uma mulher que valoriza sua liberdade e seu prazer, seja o sexual como o de poder tomar decisões sobre sua própria vida. Thereza se posiciona lado a lado dos homens de sua época reivindicando um espaço equilibrado em muitos vieses da dinâmica social. Contudo, como ponderamos nesse estudo graças a perspectiva interseccional, a protagonista sofre repressões marcadamente nas categorias sócio-identitárias de gênero e da sexualidade.

Apesar de as políticas de repressão institucionalizadas pelos homens nos Anos Dourados brasileiros como formas de controle e de disseminação de ideias conservadoras para as mulheres, aquelas chamadas de levianas (Basanezi, 2004) pelo conluio patriarcal, ainda simbolizavam uma resistência às imposições às figuras femininas. Thereza, mesmo sendo uma mulher com privilégios, performativa a representação de uma mulher leviana pelos parâmetros do patriarcado, do moralismo e do conservadorismo; mas ao mesmo tempo é uma mulher a frente de seu tempo com uma perspectiva progressista para a conjuntura das mulheres.

Tendo em vista que nossa análise parte de um produto cultural que hibridiza recursos verbais e multimodais, como a imagem em movimento e o som e valendo-se da proposição de Maingueneau (2018) sobre as dimensões do *ethos* discursivo, podemos elencar que Thereza na dimensão categorial é uma contadora de história uma vez que é repórter; na dimensão experiencial, é independente, livre, articuladora e dinâmica; e na dimensão ideológica é uma feminista com viés progressista. Em suma, o *ethos* discursivo de Thereza é de uma mulher trabalhadora e feminista do Brasil dos Anos Dourados.

Considerações finais

A comunicação não é um ato mecânico de enunciação e decodificação de palavras. Enunciar vai além disso. Mobilizamos as palavras como signos flexíveis e maleáveis conforme o contexto sócio-histórico, categorizados ainda segundo cada inscrição ideológica no mundo dada pelos sujeitos envolvidos no ato da enunciação discursiva. Diante disso, nosso objetivo foi uma análise que buscou conjugar o contexto das experiências de vida de Thereza, a representação ficcional de uma mulher brasileira de um passado de 60 anos atrás, período temporal expresso na trama de *Coisa Mais Linda*, com o intuito de revisar os porquês e as razões dos imperativos, dos silenciamentos, das opressões e das agressões simbólicas, e às vezes até físicas, que sujeitos minorizados por suas posições nas categorias sócio-identitárias já sofreram e que ainda sofrem pelo simples fato de serem apenas mulheres.

Vale destacar que é possível encontrarmos silenciamentos e imperativos que reproduzem na vivência da protagonista matrizes de opressão, nos casos analisados, de gênero e de sexualidade. Logo, a fim de compreender melhor como essas engrenagens de opressão funcionam, entender todo o contexto social, político e cultural no qual Thereza está inserida é a via catalizadora pela optamos em seguir. Por isso que nada melhor do que a AD, alinhada ao empreendimento interseccional, para a compreensão do *ethos* discursivo de Thereza nesses dois episódios da primeira temporada analisados.

Diante da formação do *ethos* discursivo, Thereza constrói a imagem de si como uma mulher branca, trabalhadora, que valoriza seu prazer e sua visão de mundo sendo uma feminista do seu tempo, conforme até já explicitamos anteriormente. Naquilo que se refere, mais precisamente, à interação social, a qual é imprescindível para a construção contínua dos sujeitos e dos discursos, já que a identidade é um pacto social que precisa ser legitimado pelo Outro e pelo sujeito em si em construção, Thereza confronta as tensões sociais, os contextos em que vive e os contatos imediatos que possui. Muitas vezes, a protagonista é assertiva na sua abordagem de como confrontar os argumentos opressores, Thereza ainda aciona respostas estratégicas quando rebate às críticas machistas, misóginas e sexistas, como é notado nas cenas das figuras 3, 5 e 6.

Em suma, tendo as reflexões e os resultados, é possível alegar que estudar uma das protagonistas de *Coisa Mais Linda* permitiu revelar uma pequena parcela daquilo que as mulheres experienciaram lá no Brasil do fim dos anos de 1950 e início da década de 1960 e constatar que ainda são imprescindíveis algumas transformações no tecido social em território nacional nos dias de hoje no que se refere a políticas de reconhecimento em relação às mulheres e a outros grupos minorizados. Reverberando Glória Anzaldúa (2020) afirmamos ser preciso registrar aquilo que é apagado pelo discurso hegemônico, reescrevendo as histórias mal contadas, e um desses caminhos de contação de história é a própria ficção seriada, cenário onde o objeto de estudo desse estudo se enquadra.

Referências bibliográficas

ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, p. 399-422, 2003.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das mulheres no Brasil**. p. 45-77, São Paulo: Contexto, 2004.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista estudos feministas**, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das Mulheres no Brasil**, p. 607-639, São Paulo: Contexto, 2004.

BRUSCHINI, Cristina. Trabalho Feminino: Trajetória de um Tema, Perspectivas para o Futuro. **Estudos feministas**, v. 2, n. 3, p. 17-32, 1994.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 6-17, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill.; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé W. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, p. 1241-1299, 1991.

CRENSHAW, Kimberlé W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

CURIEL, Ochy. El lesbianismo feminista: una propuesta política transformadora. **América Latina en Movimiento**, n. 420, p. 3-7, 2007.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia., 2011.

GARDEY, Delphine. Perspectivas históricas. In: MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena. (Orgs.). **As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho**, p. 37-54. São Paulo: Senac, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-posições**, v. 19, p. 17-23, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Los términos clave del análisis del discurso**. Buenos Aires:Nueva Visión, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar. (Orgs.). **Ethos discursivo**, p. 11-29. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Retorno crítico à noção de *ethos*. **Letras de hoje**, v. 53, p. 321-330, 2018.

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

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas/SP: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RAGO, Magareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das Mulheres no Brasil**, p. 578-607, São Paulo: Contexto, 2004.

ROCHA, Simone Maria, MEIGRE, Marcos Vinicius; VIEIRA, Gabriela Arcas. O melodrama virou global? Práticas de produção e de circulação da série Netflix *Coisa Mais Linda*. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 31, p. 168-180, 2019.

A desnaturalização de plataformas em obras de ficção de interface

Suely FRAGOSO¹
Talita Soares do VALLE²

Resumo

A expressão “ficção de interface” designa narrativas que se desenrolam em um sistema tecnológico simulado. Situadas na intersecção entre a literatura interativa e os jogos digitais, essas obras incluem representações parciais de artefatos sociotécnicos que, como procuramos demonstrar neste artigo, colocam em evidência não apenas a configuração computacional dos sistemas representados, mas sua complexidade sociotécnica. Para exemplificar e ilustrar essa percepção, apresentamos análises das obras *Digital: a love story* e *Emily is away* <3, cujos resultados apontam para a desnaturalização da ação mediadora dos sistemas retratados como efeito colateral do processo criativo na ficção de interface.

Palavras-chave: Narrativa *Digital*; Ficção de interface; Estudos de plataforma; *Digital: a love story*; *Emily is away*.

Abstract

The expression “interface fiction” refers to narratives that unfold within a simulated technological system. Located at the intersection of interactive literature and *Digital games*, these works include partial representations of sociotechnical artifacts which, as we seek to demonstrate in this article, highlight not only the computational configuration of the systems represented, but also their sociotechnical complexity. To exemplify and illustrate this perspective, we present analyses of the works *Digital: a love story* and *Emily is away* <3, whose results point to the denaturalization of the mediating action of the systems portrayed as a collateral effect of the creative process in interface fiction.

Keywords: *Digital* narrative; Interface fiction; Platform studies; *Digital: a love story*; *Emily is away*.

1 Professora Titular-Livre na Fabico/UFRGS. Professora permanente no PPGCom/UFRGS. Pesquisadora CNPq nível D. E-mail: suelyfragoso@ufrgs.br

2 Mestre em Comunicação no PPGCom/UFRGS. E-mail: talita.valle@ufrgs.br

Introdução

Inicialmente proposta por Morayati e Waddell em 2022, a denominação “ficção de interface”³ *designa* um tipo de artefato *Digital* situado na fronteira entre a literatura interativa e os videogames. Fácil de reconhecer, porém difícil de descrever, a ficção de interface já havia sido referida em ambientes *online* como “jogos que se passam dentro de *chats* ou de uma interface *Digital*”⁴, ou “jogos estilo ‘*voyeur Digital*’”⁵.

Trata-se de obras nas quais toda a ação acontece em, e através de, um sistema *Digital* simulado, tipicamente um software de comunicação ou site colaborativo, por meio do qual é possível interagir com outros personagens, acessar informações etc. Muitas vezes, o sistema simulado faz alusão a sistemas que realmente existem ou já existiram: o primeiro *Emily is away* (Seeley, 2015), por exemplo, replica elementos visuais e sonoros do Windows XP (Microsoft, 2001), e dos aplicativos de mensagens ICQ (Mirabilis, 1996) e AOL Instant Messenger (AOL, 1997). Porém, é claro que estes não são reconstruídos inteiramente – no caso de *Emily is away*, nem mesmo exaustivamente, pois o jogador não pode fazer quase nada além de trocar mensagens; não há menu Iniciar, outros programas ou formas de navegar na Web.

O que torna esse tipo de artefato especialmente interessante para os estudos de comunicação e narrativa é a tomada de decisões sobre quais elementos de um sistema de comunicação *online* precisam estar presentes, e de que forma, para servir aos fins daquela narrativa específica. Às vezes, um papel de parede fora de foco é suficiente para evocar associações e, até mesmo, reações emocionais, como o Bliss, o papel de parede padrão do Windows XP, usado em *Emily is away* (Figura 1), que serve como símbolo instantâneo de toda uma era. Como colocam Morayati e Waddell (2022), um sistema operacional é, também, um ambiente onde indivíduos passam anos de suas vidas. Revisitar o Bliss pode ser tão impactante quanto visitar a casa da sua infância.

3 A expressão em português é uma tradução livre de “interface fiction”, e será utilizada, deste ponto em diante, sem o destaque das aspas.

4 Em inglês, no original: Games which take place in *chat* messenger systems or on a *Digital* interface. Disponível em: <https://ifdb.org/poll?id=fjkhthamzqbfedka>. Acesso em: 11 out. 2023.

5 Em inglês, no original: ‘*Digital voyeur*’ style games. Disponível em: https://www.reddit.com/r/gaming-suggestions/comments/npicbx/Digital_voyeur_style_games/. Acesso em 09 set. 2023.



Figura 1 – Tela inicial de *Emily is away*, com o Bliss ao fundo (screenshot do jogo)
Fonte: As autoras

Mas a ficção de interface não é sempre, e nunca é apenas, nostálgica. Como se pretende demonstrar neste artigo, ao necessariamente apresentar versões parciais de tecnologias, reimaginadas segundo certos propósitos criativos, a ficção de interface coloca em evidência não apenas a configuração computacional dos sistemas representados, mas sua complexidade sociotécnica. Para ilustrar essa proposição, propõe-se a análise e comparação de dois jogos: *Digital: a love story* (Love, 2010), que se passa em um *bulletin board system* (BBS) em um ano de 1988 fictício, e *Emily is away <3* (Seeley, 2021), o terceiro lançamento da série *Emily is away*⁶, que reconstrói o Facebook de 2008. Nos dois casos, a análise é orientada pelas perguntas: que histórias são contadas, a partir de que elementos e características, e por que a partir deles? A partir das respostas obtidas, reflete-se sobre os múltiplos contextos – técnicos, pessoais, históricos – deslocados e recriados em obras de ficção de interface, que as tornam ricas oportunidades de estudo sobre as diferentes formas com que plataformas mediam, refletem, afetam e são afetadas por esses contextos, como desenvolvemos a seguir.

⁶ O primeiro *Emily is away*, já mencionado, é de 2015; o segundo, *Emily is away too*, foi lançado em 2017.

Plataformas, interfaces e ideologias

Morayati e Waddell (2022, 29 seg, tradução nossa) destacam três aspectos que consideram essenciais para o desenvolvimento de obras de ficção de interface: “as *affordances*, as limitações, e a ideologia da plataforma”⁷ representada. O termo plataforma não chega a ser definido por eles, que o utilizam como sinônimo de outros mais gerais, como tecnologia, ou mais específicos, como interface. No entanto, gostaríamos de examiná-lo com maior atenção, pois a noção de plataforma é relevante para entender como a ficção de interface tem que lidar com as especificidades dos sistemas que representa.

O que é uma plataforma? Gillespie (2010) examina alguns sentidos diferentes, porém relacionados, dessa palavra, para melhor entender as formas como ela é empregada. Segundo ele, o sentido computacional de plataforma é o de uma infraestrutura para o desenvolvimento e uso de aplicações; sendo exemplos os sistemas operacionais, consoles de videogame e dispositivos móveis. Porém, como reconhece o autor, o sentido computacional não é mais dominante no discurso das indústrias digitais. Ele conclui que, além do sentido computacional, também os sentidos arquitetural, figurativo e político de plataforma têm em comum conotações de facilitação e neutralidade: ao ser *designada* a partir de uma metáfora, plataformas seriam superfícies que, por si só, não fazem nada, mas sobre as quais outras coisas, outras ações podem acontecer. Esse sentido é próximo da noção ampla de plataforma favorecida por Morayati e Waddell (2022), e contempla a variedade que os autores encontram nos jogos que consideram ficção de interface: o que BBSs, serviços de hospedagem, aplicativos de mensagens, wikis, redes sociais, têm em comum? Todos são ambientes onde – e através dos quais – indivíduos terceiros podem distribuir e consumir informações, interagir, talvez vender e comprar produtos e serviços.

Porém, para Gillespie (2010) a neutralidade sugerida por essa conotação seria estrategicamente apropriada por empresas de tecnologia justamente para sugerir que o seu produto, e a própria empresa, que é por ele responsável, seriam meros intermediários, sem responsabilidade ou influência sobre o conteúdo que circula a partir das plataformas. O paralelo mais evidente é com a noção de Web 2.0, que exalta um suposto empoderamento do usuário

7 “[...] the *affordances*, the limitations, and the ideology of the platform”.

como produtor de conteúdo ao mesmo tempo em que obscurece as características do modelo econômico e a infraestrutura tecnológica com os quais esse conteúdo se entrelaça ao circular. O compartilhamento de conteúdos e dados de milhões de usuários em sistemas privados cuja lógica de funcionamento é, antes de tudo, centralizada e opaca, teve desdobramentos de tão larga escala que diferentes autores os identificam com o cerne de uma transformação radical no capitalismo global (Srnicsek, 2016; Zubboff, 2020). Na esfera do cotidiano, são notórios os efeitos dos algoritmos de curadoria de plataformas como Instagram, Twitter, Spotify etc., que não são nem podem ser conhecidos (Gillespie, 2014; Annany; Crawford, 2018), e, no entanto, afetam uma multiplicidade cada vez maior de ações humanas, de relações pessoais a negociações profissionais a transporte urbano a moradia (Van Dijck; Poell; de Wall, 2018).

Plataformas não são ferramentas neutras, ou simples mediadoras de interações entre indivíduos, mas parte integrante da configuração sociocultural, política e econômica em que se inserem. O deslocamento que a ficção de interface promove é justamente esse: a retirada do artefato tecnológico de seu contexto sociocultural de origem e sua apresentação a um leitor inserido em outro cenário, com algumas de suas características destacadas, e outras obscurecidas. É a isso que Morayati e Waddell (2022) se referem quando eles falam sobre *affordances*, limitações e ideologia – esses são elementos interdependentes. Através de escolhas relativas às *affordances* dos sistemas que retratam, os autores de ficção de interface apontam tanto para as suas limitações quanto para a sua carga ideológica, explorando e tornando aparentes as interrelações entre as histórias que contam e as tecnologias que mediam essas histórias.

Posto de maneira muito sucinta, lidar com as *affordances* de plataformas quer dizer lidar com o que é possível e sugerido que o usuário faça (Kaptelinin, [201-]) e, inversamente, lidar com suas limitações quer dizer lidar com o que é impossível ou dificultado ao usuário. É preciso destacar, porém, que, embora o *design* de interfaces tenda a ser orientado por uma visão determinista, “em que o *designer* ‘sabe’ do que o usuário precisa e o informa sobre as melhores maneiras de atingir seus objetivos”⁸ (Fragoso, Rebs e Barth, 2012, p. 51, tradução nossa) dando maior visibilidade para as *affordances* que con-

8 “[...] the designer ‘knows’ what the user needs and informs him of the ‘best ways’ to achieve his goals”.

sidera mais adequadas, os critérios utilizados estão longe de serem exclusivamente técnicos. Lidar com a ideologia de plataformas quer dizer pensar em como as possibilidades de uso mais evidentes e as limitações não se devem apenas ao que está tecnologicamente disponível, mas também são resultados de decisões. No caso das representações em obras de ficção de interface, estão em jogo não apenas as decisões originais dos *designers* das plataformas representadas, mas os modos como elas foram utilizadas e apropriadas⁹ por seus usuários ao longo de seu curso de existência e, ainda, as intenções do autor da obra ficcional.

Tudo isso terá que ser representado, na maior parte das vezes, com a mediação de outras configurações tecnológicas, diferentes daquela que está implícita na representação da interface. É interessante ressaltar esse fato pois ele traz à tona as particularidades da ficção de interface enquanto um tipo de literatura eletrônica, termo que *designa* a literatura escrita com e para meios digitais, isto é, que ativamente explora as capacidades específicas de computadores e de redes e que não poderia ser escrita nem lida sem essas capacidades (Rettberg, 2018). Como coloca Rettberg (2018, p. 36, tradução nossa), obras de literatura eletrônica são artefatos autorreflexivos que, como tal, “nos oferecem oportunidades para pensar sobre a nossa situação em um mundo cada vez mais mediado pela tecnologia *Digital*”¹⁰. Obras de ficção de interface, então, são autorreflexivas de duas formas: elas precisam lidar com as possibilidades e limites materiais dos sistemas digitais com as quais são criadas e executadas e, também, dos sistemas que simulam: por exemplo, uma interface *Digital* contemporânea tem resolução e paleta de cores muito superiores às de um computador dos anos 1980, o que impede que a representação de uma interface daquela época seja realizada meramente pela adoção das mesmas fonte e cores.

Para além desses aspectos técnicos, a ficção de interface também precisa lidar com associações culturais, fatos históricos, discursos a respeito das plataformas que simulam, que se refletirão em decisões sobre como representá-las. Um jogo cuja interface se assemelha à do Facebook não tem, contudo, os

9 Entende-se por apropriação o reconhecimento de que os usuários nem sempre seguem as prescrições do design e podem, através de seu uso, inclusive induzir modificações no desenvolvimento das tecnologias de acordo com seus desejos e conveniências (Fragoso, Rebs e Barth, 2012; Bar, Weber e Pisani, 2016).

10 “[...] the study of these works provides us with opportunities to consider what is happening to our situation within a world increasingly mediated by *Digital* technology”.

mesmos mecanismos atuando de coleta de dados e seleção algorítmica, não opera sob os mesmos termos de uso, não tem os mesmos parceiros comerciais etc. Se esses aspectos da plataforma não forem representados de forma intencionalmente explícita no jogo, eles ficarão ocultos. Além disso, o que não é mostrado pode ou não ser conhecido pelos jogadores, e o que é mostrado pode ou não ser algo novo para eles – tudo isso afetará sua experiência de jogo, como esperamos demonstrar com as duas análises empreendidas.

Em suma, autores de ficção de interface precisam considerar a história de uma plataforma, os diferentes e às vezes contraditórios interesses envolvidos no seu desenvolvimento e apropriação, e as formas com que essa plataforma é lembrada e, com isso, decidir como retratá-la segundo os propósitos de sua obra. A desnaturalização assim provocada permite que aspectos antes lidos como transparentes ou puramente técnicos de plataformas – como a lentidão da internet em 1988, ou a política de nomes reais do Facebook – assumam novos significados. Com isso, seus efeitos de mediação sobre o conteúdo e as relações que elas veiculam se tornam mais aparentes, e os sistemas que as constituem e das quais eles fazem parte podem ser colocados em evidência.

Digital: a love story

O jogo narrativo *Digital: a love story* foi lançado em 2010, por Christine Love. A interface de *Digital* (Figura 2) remete a versões 1.x do sistema operacional Amiga Workbench, chamado de Amie no jogo. A grande maioria das ações disponíveis ao jogador envolvem *bulletin board systems*, uma tecnologia em rede que precede a invenção da World Wide Web e uma das primeiras a serem utilizadas para a socialização entre usuários de computadores¹¹.

Em uma entrevista, Love (2010a) afirma ter escolhido o Amiga Workbench sobretudo pelo seu marcante fundo azul, que ela considerou apropriado à atmosfera que buscava criar em sua história. Originalmente, a cor azul servia para melhorar o contraste em telas de televisão (Amiga Museum, c2016). De maneira semelhante, ao ser indagada sobre o porquê de ter escolhido BBSes para a ambientação de sua narrativa, em vez de sistemas mais recentes como

11 O primeiro BBS, Community Memory, que entrou em operação em 1973, permitia enviar e recuperar informações armazenadas em um computador a partir de um terminal remoto, instalado em uma loja de discos em São Francisco (Roszak, 1988).

o Facebook ou o Twitter, ela diz que essa era da computação lhe parecia “mais misteriosa [...] tudo parecia muito mais isolado” e, por isso, mais propício para contar uma história que envolve tanto mistério como romance¹² (Love, 2010a, 5 min 42 s, tradução nossa).

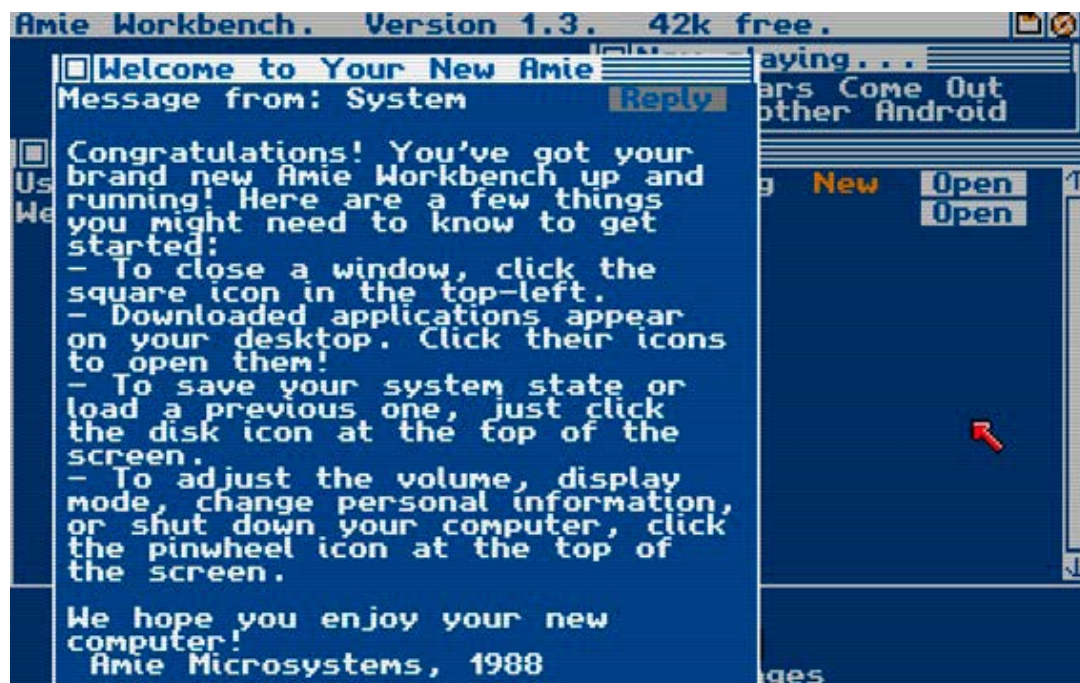


Figura 2 – Mensagem no início de *Digital: a love story*, com instruções de uso da interface (screenshot do jogo)

Fonte: As autoras

Há um fato contextual importante aqui: Christine Love nasceu em 1989. Ela não era nascida no ano de 1988 que retrata em *Digital*. Seu investimento nessa época provém de impressões e associações estéticas e emocionais – o azul marinho profundo do Workbench, a conexão entre servidores distantes ecoando a busca por conexão da protagonista adolescente –, não de nostalgia pessoal. Como coloca Jason Scott (2010) – que mantém textfiles.com, que Love cita como sua principal fonte de pesquisa nos créditos de *Digital* –, o jogo não é nem pretende ser um simulador realista ou um documentário sobre como BBSes realmente operavam, mas pode ser entendido como ficção histórica. Assim, parecem ser enfatizados aspectos das tecnologias representadas que podem ser fácil e produtivamente contrastados com tecnologias comuns em 2010, ou no momento atual.

¹² “I wanted to put it in a more mysterious age [...] everything seemed so much more isolated, and I think that is definitely conducive to telling a love story”.

Vejam: quando o jogo começa, a protagonista¹³ recebe do senhor Wong, que vendeu o computador para seu pai, uma mensagem com um arquivo para instalar um discador e o número do BBS Lake City Local, que ela então acessa. Aqui, uma mensagem intitulada *The BBS FAQ* explica que um BBS pode ter mais de cem usuários, e que redes como a FidoNet conectam milhares de BBSes ao redor do mundo. Esses números – centenas, milhares – são colocados, no universo do jogo, como impressionantes, mas para o jogador contemporâneo parecem diminutos quando comparados ao número de computadores atualmente conectados à internet. Além de ter o efeito informativo que o termo *FAQ* (*Frequently Asked Questions*) sugere, essa mensagem serve para acentuar a sensação de isolamento de que Love fala, através do contraste com a realidade de conexão ininterrupta em que o jogador provavelmente vive.

No Lake City Local a protagonista conhece Emilia, que aparenta ser outra adolescente, solicitando opiniões sobre um poema que escreveu. Ao responder a essa mensagem, ela recebe outra, desta vez privada, em que Emilia agradece sua honestidade e reclama que ninguém mais tinha lhe dito nada de interessante, apenas perguntas sobre se ela era, mesmo, uma menina. Aqui há uma dupla referência: por um lado, ao predomínio de usuários do sexo masculino nos primeiros anos da internet, por outro, ao fato de que, como colocam Boyd e Ellison (2013), tornar-se visível *online* implica sempre a construção ativa de uma autorrepresentação *Digital*, mediada pelas convenções e *affordances* de diferentes tecnologias. Como mostra *Digital*, a única forma de se identificar e de reconhecer outros usuários em BBSes era textual e a identificação dependia, antes de mais nada, da autodenominação escolhida por cada usuário, à época denominados “*nicknames*”¹⁴. Emilia se apresenta com um nome feminino, mas poderia ter optado por usar um masculino, ou mesmo ambíguo, como o fazem outros personagens, com *nicknames* como “Blue Sky” e “#42”.

Em seu livro *Life on the screen*, Sherry Turkle (1995) discorre sobre as novas possibilidades de experimentação com identidades, inclusive com gênero, que uma internet predominantemente textual trazia. Em *multi-user*

13 O jogador de *Digital* pode escolher o nome e nickname deste(a) personagem e seu gênero não é explícito durante o jogo. Aqui, optou-se pelo gênero feminino devido a afirmações de Love (2010b) de que sua intenção era a de representar um romance queer, ainda que com espaço para interpretações diferentes dos jogadores.

14 Não se quer dizer com isso que os diálogos e interações nos BBSs não incluíam elementos identitários, apenas que os *nicknames* eram os indicativos mais evidentes.

dungeons (MUDs), mundos virtuais construídos de maneira coletiva por seus usuários, Turkle observa que não era incomum que homens jogassem como personagens mulheres e vice-versa, por motivos variados: alguns afirmavam fazê-lo simplesmente para aumentar a proporção de mulheres no MUD, geralmente pequena. Outros tinham vontade de explorar formas de se comportar que eles consideravam mais femininas ou mais masculinas, como uma mulher que disse que jogar como um homem permitia que ela se posicionasse com maior firmeza, ou como um homem que disse que jogar como uma mulher fazia sua personagem ser vista como assertiva em vez de agressiva. Essas são experiências próprias a uma era específica da internet, na qual, como coloca um entrevistado de Turkle (1995, p. 218, tradução nossa), “você é o que finge ser”¹⁵ – isto é, você é o que constrói textualmente.

Emilia também demonstra irritação quanto às dúvidas sobre seu gênero, o que traz à atenção do jogador o fato de que esses espaços onde supostamente se podia ser quem quisesse eram frequentemente dominados por homens. Nomes femininos, por serem minoria, tendiam a chamar mais atenção. A própria Turkle (1995) relata ter criado um personagem homem em um MUD para ver se isso afetaria como outros usuários a abordavam e como ela respondia a eles – ela conclui ter se sentido mais livre como homem, invisível de maneira positiva. Ao mesmo tempo em que ela reconhece que anunciar seu verdadeiro gênero podia lhe trazer desconforto em certos ambientes, Turkle percebe que sempre queria saber qual era o gênero de outros usuários, no MUD e na vida real. Por quê? Segundo ela, porque MUDs não eram meros lugares de escapismo. A vida na tela não acontece com entidades separadas de nós: o que acontece com uma mulher jogando como um personagem homem ainda acontece com uma mulher, é afetado por suas perspectivas sobre gênero, suas experiências passadas etc. Mas a vida na tela também envolve novas formas de representação, que podem levar a perspectivas e experiências novas. Fingir ser um homem em troca de um grau maior de invisibilidade é algo que se torna possível em um mundo feito de texto, mas não é sem consequências: no caso de Turkle, a fez refletir sobre suas próprias concepções, talvez limitantes, de feminilidade e masculinidade.

Essas questões se complexificam ainda mais quando, em um momento posterior no jogo, descobre-se que Emilia não é, afinal, uma menina – pelo

15 “You are what you pretend to be”.

menos, não uma menina humana. Ela é uma Inteligência Artificial, ou seja, ela literalmente não tem existência corpórea fora de computadores. Em *Digital*, a natureza de Emilia pode ser interpretada à luz das múltiplas referências feitas na obra à cultura *cyberpunk*, em particular ao autor William Gibson, cujo livro *Neuromancer* (1984) introduz o conceito de um ciberespaço considerado libertador justamente pela sua imaterialidade, “um espaço sem dimensões, um universo de informações navegável de forma instantânea e reversível [...] parte do processo de desmaterialização do espaço e de instantaneidade temporal contemporâneos” (Lemos, 2002, p. 137). De maneira relacionada, como aponta Gold (2015) em sua análise de *Digital*, o BBS de temática hacker The Matrix exhibe o lema “*Information wants to be free*”, ligado a figuras como o tecnolibertário John Perry Barlow. Em sua *Declaração de independência do Ciberespaço*, Barlow (1996, *online*) clama para que governos, “gigantes de carne e aço”, deixem em paz o ciberespaço, “o novo lar da Mente”.

No entanto, perante esses ideais de circulação livre de informação pura, incorpórea, *Digital* enfatiza constantemente as variadas limitações que dão forma aos fluxos de informação. Ao todo, é preciso acessar, repetidas vezes, sete BBSes diferentes para completar o jogo (Figura 3). Para os dois BBSes locais, cada acesso requer abrir o discador, digitar o número de telefone, e aguardar o tempo da conexão. Já para os BBSes de longa distância, é preciso, primeiro, obter “*cOdez*” – códigos de 5-7 dígitos que permitem que se faça uma ligação de longa distância pelo preço de uma local –, usados de forma ilegal e, portanto, regularmente desativados pela operadora telefônica, o que obriga o jogador a procurar novos *cOdez*. Então, é preciso ligar para a operadora, inserir um código que esteja ativo e, finalmente, discar o número do BBS que se quer acessar. Esse processo é repetido inúmeras vezes ao longo do jogo. A sensação assim gerada é a de se estar atravessando distâncias físicas variáveis: o Lake City Local vem a se tornar uma espécie de lar, e o The Matrix seu vizinho próximo, inclusive, para onde muitos usuários migram após a destruição do Lake City Local. Já o nodo da FidoNet Sector 001 reúne usuários de diferentes localidades – uma espécie de estação central do ciberespaço. No distante GibsonBBS, fechado para novos membros e onde usuários se conhecem por nome, a protagonista é, claramente, uma forasteira, vista com curiosidade. No longínquo The Underground Library, ela é uma invasora.

Com suas diversas referências aos condicionantes materiais da comunicação mediada por computador, *Digital* enfatiza o paradoxal imaginário tec-

nológico da época representada, segundo o qual a pressuposta substituição dos átomos pelos bits (Negroponte, 1995) estaria prestes a libertar as pessoas das limitantes materialidades de seus corpos biológicos mas, talvez com ainda mais ênfase, estaria eliminando a “fricção da distância”¹⁶, abrindo caminho para o pleno exercício do potencial autorregulatório do capitalismo (Gates, 1999).



Figura 3 – Discador em *Digital: a love story*, com números para BBSes à mostra (screenshot do jogo)

Fonte: As autoras

Ceruzzi (2016) traça um breve histórico dos primeiros usos de computadores pessoais para a comunicação em rede nos Estados Unidos, país onde a ficção de *Digital* acontece. Ele os situa em um complexo de condições tecnológicas e decisões políticas e econômicas: inicialmente, o investimento e *expertise* necessários para comprar e configurar um modem eram muito altos; com o tempo, *software* gratuito passou a estar disponível, o que facilitou a adoção. Nessa época, a corporação AT&T detinha o monopólio dos serviços de telefonia nos Estados Unidos, portanto, suas decisões sobre, por exemplo, discriminar ou não entre voz e dados enviados por suas linhas tinham impactos cruciais. Também a taxa fixa cobrada por ligações locais, bem como as altas taxas por minuto cobradas por ligações de longa distância, são fatores diretamente relacionados ao monopólio da AT&T com efeitos significativos

¹⁶ Na Economia, a ideia de *fricção* da distância corresponde ao aumento do preço dos produtos na proporção das distâncias em que eles precisam ser transportados.

no desenvolvimento do BBS e de outros sistemas. O uso de *codez* em *Digital*, bem como as múltiplas mensagens encontradas no jogo em que personagens compartilham soluções para problemas técnicos comuns, ou distribuem programas pirateados, são retratos de como usuários vivem com, reagem a, e afetam, não um ciberespaço paralelo e desconectado do mundo físico que seus corpos biológicos habitam mas, justamente, os problemas e limitações que a materialidade lhes impõe.

Apesar de sua condição incorpórea, afinada com o imaginário tecnoliberal do final dos anos 1980, a sobrevivência de Emilia depende de servidores físicos, e dos seres humanos que os mantêm. Ela morre, é ressuscitada, e morre novamente, à medida em que se instala em diferentes servidores e é capaz de deixar inscrições neles. Quando a protagonista a instala em sua própria máquina, o resultado é análogo à aproximação física em uma relação de carne e osso: Emilia passa a chamá-la pelo seu nome real, em vez de seu nome de usuário; além disso, sua troca de mensagens torna-se verdadeiramente privada, enquanto antes era visível para o administrador do BBS. As duas parecem mais próximas, tanto literal como figurativamente.

Como uma espécie de ficção científica ambientada no passado, *Digital* vai na direção contrária à maleabilidade de identidades, desmaterialização e dissolução de barreiras previstas no futuro *cyberpunk* de 1988. Do seu ponto de vista em 2010, Christine Love encontra nessa época uma internet marcadamente espacial, lenta, e pessoal – justamente o contrário do que preconizava o imaginário da época.

Emily is away <3

Emily is away <3 (2021) é o terceiro jogo de uma trilogia desenvolvida por Kyle Seeley, que também inclui os títulos *Emily is away* (2015) e *Emily is away too* (2017). Diferente dos seus antecessores, ambientados em um software de mensagens análogo ao AOL Instant Messenger (AIM), *Emily is away <3* se passa majoritariamente em uma interface baseada no Facebook tal como ele era em 2008 (Figura 4), chamada de Facenook. A ação é concentrada em diálogos no *chat* privado da plataforma, mas, paralelamente à troca de mensagens, o jogador pode explorar perfis de personagens, além de recria-

ções de sites populares na época, como o YouToob – que contém *playlists* de música e vídeos virais, com comentários de 2008 retirados do YouTube real – e o Dugg – versão do agregador de notícias Digg, com *links* para notícias de 2008, como a eleição de Barack Obama.

Diferente de Christine Love em *Digital*, Seeley se baseou em suas próprias experiências para compor os três *Emily is away* (Corcoran, 2021), e o três jogos são voltados para aqueles que também se lembram das tecnologias neles retratadas. Em *Emily is away <3*, não há tutoriais ou conteúdos explicativos no início do jogo: o que se espera é que o jogador reconheça imediatamente funcionalidades como o botão *poke* (cutucar) ou as diferenças entre um status público e uma mensagem privada. O objetivo parece ser a evocação do que Howard (2012) chama de nostalgia proustiana – que ele diferencia de um conceito de nostalgia que tem como pré-requisito a crença de que o passado era melhor do que o presente. A nostalgia proustiana é caracterizada, com base na definição de memória involuntária de Berntsen (2007 *apud* Howard, 2012), como espontânea, ativada por estímulos sensoriais, e inerentemente prazerosa, mesmo quando direcionada a um passado que se sabe ter sido ruim. A reprodução de imagens, sons e referências culturais da década de 2000 tem o efeito de transportar certos jogadores – que lembram dessas imagens, sons e referências – para uma época de suas próprias vidas.

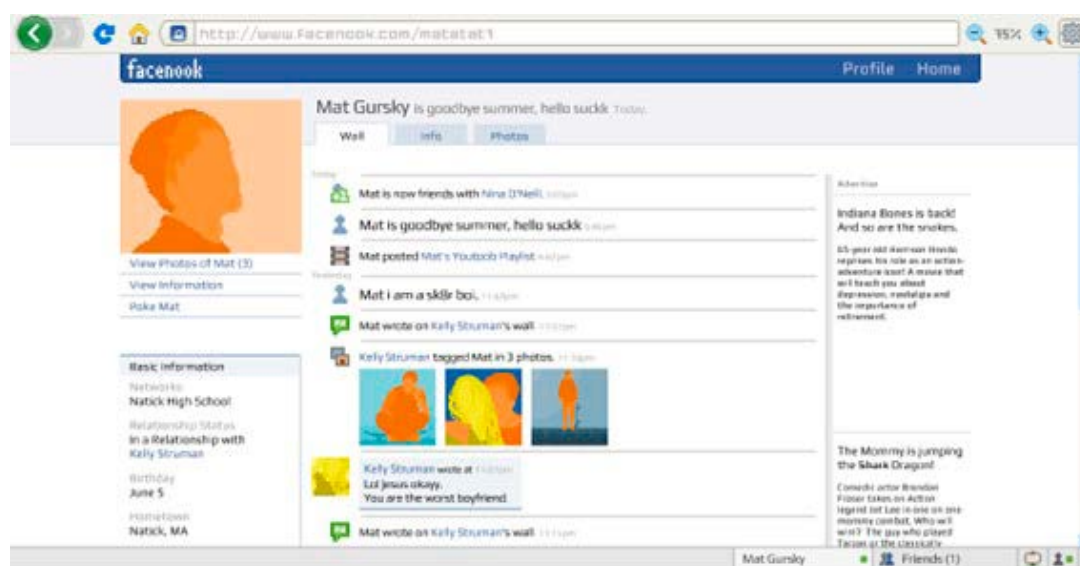


Figura 4 – Perfil de um dos personagens de *Emily is away <3* (screenshot do jogo)
Fonte: As autoras

O jogo acontece do ponto de vista de um adolescente americano¹⁷. Seus amigos no Facenook estudam na mesma escola que ele e o veem diariamente, mas eles usam o computador para conversar à noite e durante as férias, trocar fotos, e praticar o que Lampe, Ellison e Steinfield (2006) chamam de *social searching*, isto é, o acompanhamento de informações sobre pessoas com as quais se compartilha um mesmo círculo social amplo, tais como colegas de classe, amigos de amigos etc. – para esses autores, um uso característico do Facebook em relação a outras redes sociais na segunda metade da década de 2000. Diversos pontos da história se desenrolam a partir de informações tornadas públicas no feed e então discutidas pelos personagens: um casal terminou e ninguém sabe o porquê; a namorada do protagonista começou a postar muito no mural de um colega de classe que ele não conhece; duas amigas não estão se falando *offline* mas postam letras de música no mural uma da outra.

Ao mesmo tempo, o protagonista é frequentemente encorajado a tornar visível sua própria vida pessoal: sua namorada pede para que ele altere seu *status* de relacionamento para tornar sua relação “Facenook-official”; convites para festas precisam ser respondidos; um perfil sem fotos é declarado inaceitável. Ele aprende com outros usuários os comportamentos que permitirão que eles o acompanhem, e esses comportamentos dependem de funcionalidades oferecidas pela plataforma, como poder marcar usuários em fotos e fazer com que elas apareçam em vários perfis simultaneamente. Essa dinâmica ilustra como *affordances* “não estão definidas de antemão”, mas “se constituem nas relações estabelecidas entre um usuário e as materialidades disponíveis” (d’Andréa, 2020, p. 47), isto é, são compostas pelo que é possível fazer e o que de fato é feito, que podem ser usos previstos pelos desenvolvedores ou não. Um exemplo de *affordance* frequentemente subvertida é o antigo formato de status ‘[Nome] is...’, a ser preenchido em terceira pessoa com uma emoção ou verbo indicativo de um estado temporário, como ‘está feliz’, ou ‘está cozinhando’. Em *Emily is away* <3, personagens muitas vezes (mas nem sempre) ignoram esse formato, que pouco tempo depois deixou de ser usado pela plataforma (Corcoran, 2021).

Segundo boyd e Ellison (2013), comunidades *online* do passado, incluindo BBSes, além de fóruns, MUDs, entre outros, reuniam usuários geográfica-

17 Assim como em Digital, o jogador pode escolher nomes e imagens de perfil masculinos ou femininos para o(a) protagonista. Optou-se pelo gênero masculino em consonância com avaliações feitas (por exemplo, Myers, 2021) de que, apesar da aparente liberdade dada ao jogador, o jogo representa padrões heterossexuais de relacionamento.

mente separados de acordo com seus interesses em comum. Pessoas se conheciam através dessas comunidades, portanto, havia uma separação entre amigos *online* e *offline*. Já no Facebook, observam essas autoras, seria mais comum a articulação de relações já existentes, não a formação de novas relações. Essa diferenciação se atenuou ao longo da última década, à medida em que o Facebook se expandiu e passou a incorporar uma gama cada vez mais ampla de recursos – por exemplo, com a introdução de grupos em 2010 (Arthur, 2010). No entanto, ao se comparar *Digital* e *Emily is away* <3 este é um contraste evidente: no primeiro, se desbrava as fronteiras do ciberespaço até BBSes cada vez mais exóticos, povoados por entidades com enigmáticos *nicknames*; no segundo, se permanece quase o tempo todo entre os contornos azuis e brancos do Facenook, conversando com as mesmas pessoas, habitantes da mesma cidade pequena onde o protagonista mora – suas identidades são fixas em perfis nos quais os termos de uso da plataforma proíbem o uso de pseudônimos, e ilustradas com fotos e dados (data de nascimento, locais de estudo e trabalho) que reforçam a continuidade entre a vida na tela e longe dela.

As poucas expedições a outros destinos são até sites emblemáticos da chamada Web 2.0, em particular o YouToob, onde estão reunidos apenas os vídeos virais de 2008 – não mais o *long tail* anunciado por Anderson (2004), o imenso arquivo de músicas, filmes, livros desconhecidos que encontraria novos públicos graças à internet. Em vez da exploração, repleta de incerteza, retratada em *Digital* – em que se pode baixar arquivos de conteúdo desconhecido, trocar informações com usuários anônimos e, assim, ganhar acesso a recantos ocultos – *Emily is away* <3 retrata um momento em que a exploração dos meandros das redes ainda é possível, mas as informações que importam são as que são amplamente públicas e frequentemente compartilhadas, ou seja, não se trata mais de desvendar segredos, mas de garantir que se tem conhecimento do que os demais já sabem. Através de algumas poucas grandes plataformas centralizadoras, o protagonista recebe o conteúdo que deseja, sem ter que procurá-lo ativamente.

Mas é importante deixar claro que isso não se deve à suposta eficácia dos *feeds* e algoritmos de recomendação dessas plataformas: ao determinar o que aparece para o usuário, *feeds* e algoritmos não são apenas ferramentas de facilitação do acesso, mas formas de indução ao consumo de certos conteúdos. Algoritmos de recomendação são uma boa ilustração de como tecnologias e seus usuários se afetam mutuamente. Como coloca Gillespie (2014), algorit-

mos não apenas refletem, mas produzem e reforçam públicos. A isso, ele relaciona preocupações com as chamadas bolhas, nas quais a exposição apenas ao que reitera o que um usuário já viu torna difíceis diálogos em sociedade sobre questões controversas e encoraja a formação de posições cada vez mais extremistas. Para Lawrence (2015), as recomendações da Netflix e de outros serviços do gênero não conduzem o usuário ao *long tail* que ele jamais encontraria sozinho, mas servem, acima de tudo, para maximizar o tempo que ele passa na plataforma no contexto de um catálogo de tamanho e variedade relativamente baixos. Isso acontece em detrimento da sua autonomia estética, ao colocar a conveniência como valor central. Trata-se de um modelo de consumo passivo, que desencoraja buscas independentes do catálogo e, portanto, reduz a possibilidade de descobertas inesperadas. Nessa era da internet, você é o que torna legível ao algoritmo e, então, o que o algoritmo mostra a você.

Feitas essas comparações, contudo, um fator que *Emily is away* <3 tem em comum com *Digital* é a lentidão. Porém, aqui ela está associada a outro conjunto de condições materiais: em 2008, muitas conexões já eram de banda larga, mas a forma mais comum de se acessar a internet ainda era em computadores limitados a uma mesa e, muitas vezes, compartilhados entre os membros da família. Ou seja, era possível ficar conectado por tempo indeterminado, mas, diferente de conversas via dispositivos portáteis, interações em tempo real, via *chat* no Facebook dependiam de dois usuários estarem *online* ao mesmo tempo e duravam enquanto eles pudessem estar sentados na frente do computador, o que impossibilitava outras atividades. Embora também incluía formas de interação assíncronas, como postagens em murais, *Emily is away* <3 centraliza a função de bate-papo e, assim, inclui longos momentos ociosos enquanto se espera a resposta para uma mensagem, ou mesmo enquanto um personagem precisa se ausentar por alguns minutos.

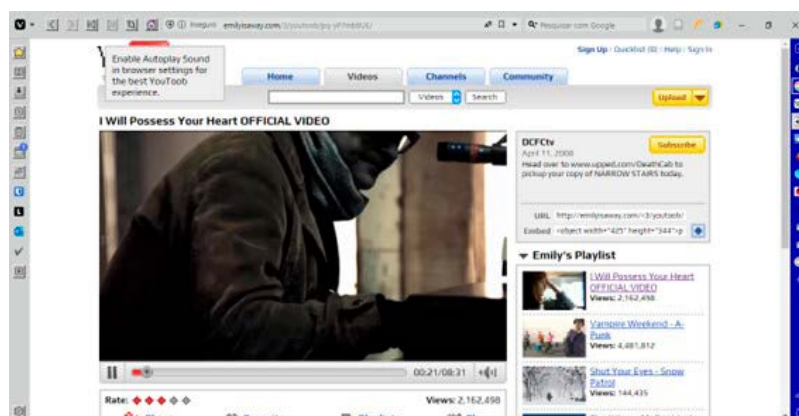


Figura 5 – You-Toob, aberto no browser Vivaldi, no sistema operacional Windows 10 (screenshot do jogo)
Fonte: As autoras

O jogador pode escolher passar esses momentos navegando a esmo por perfis, vídeos ou notícias – dentro ou fora do jogo, que se utiliza do modo de janela, em vez de tela cheia, para se integrar com outros elementos do computador. O YouToob, o Dugg e outras recriações fictícias de sites da época são implementados como páginas do domínio emilyisaway.com, o que faz com que eles sejam abertos no browser do jogador (Figura 5). Com isso, Seeley busca aproveitar o fato de que, na ficção de interface, “você está sentado em um computador com teclado e *mouse*, e no jogo o [protagonista] está sentado em um computador com teclado e *mouse*”¹⁸ (Corcoran, 2021, tradução nossa). Assim, compõem a nostalgia proustiana em *Emily is away* <3 não apenas gráficos e sons, mas também certas formas de usar o computador que o jogo recria: a fruição de momentos, como dito, muitas vezes ociosos. Quando não há nada específico a ser feito, entra-se no Facebook para ver quem está *online*. As conversas dos personagens muitas vezes giram em torno de reclamações de tédio ou de brincadeiras cujo único propósito parece ser passar o tempo, como o preenchimento de questionários e guerras de cutucadas. Até a repetitiva trilha de fundo do jogo, o barulho de um cooler de computador junto a tiques de relógio, acentua a presença da materialidade dos dispositivos utilizados para conexão e, ao mesmo tempo, a impressão de que as horas *online* são vagarosas e inúteis.

O imaginário que circunda a internet retratado em *Emily is away* <3 não é mais o de um mundo à parte. A vida *online* deixa de ser paralela e independente da vida *offline* para ser entrelaçada a ela; por isso mesmo, as interações não acontecem mais com um ser incorpóreo e se voltam para os conhecidos do mundo físico. Enquanto em *Digital Emilia* deixava de existir quando um servidor era desligado, aqui muito da trama se desenrola longe da tela, e é inferida pelo jogador a partir de fotos e postagens.

Conclusão

A partir das análises feitas de *Digital: a love story* e *Emily is away* <3, é possível perceber como obras de ficção de interface fazem variados usos criativos dos contextos evocados por diferentes plataformas. Uma simulação de

18 “[...] you’re sitting at a computer with a keyboard and mouse, and in the game the player is sitting at a computer with a keyboard and mouse.”

uma tecnologia que nunca usamos serve para transformar o ciberespaço em um sistema inóspito e estimulante, onde não se sabe o que pode acontecer. Uma recriação detalhada de uma tecnologia que usamos, mas não nos lembramos muito bem, serve para trazer à tona momentos perdidos.

Em ambos os casos, o deslocamento contextual dos sistemas retratados evidencia suas particularidades: as limitações técnicas de BBSes, por não serem mais nossa realidade, agora são estrategicamente mostradas por Christine Love para envolver o jogador em uma trama de segredos e desafios. Embora a discagem repetida de números de curta e longa distância possa ser frustrante para muitos, essa frustração pode ser interpretada como produto de decisões autorais, como parte da história sendo contada que, afinal, gira em torno de barreiras e, com o esforço do jogador, da sua superação. Já no Facebook de 2008, Kyle Seeley conta uma história bem diferente da de Love, sobre adolescentes que chegam em casa depois de terem se visto na escola e continuam suas conversas *Digitalmente*, em uma configuração tecnológica que já lhes parecia transparente, suas vidas *online* e *offline* extensões descomplicadas uma da outra. No entanto, a reconstrução dessa interface, em sua versão Facenook, deixa à mostra o quanto certas formas de se relacionar estão atreladas a certas *affordances*.

É a justaposição de contextos – do jogador, dos autores, dos personagens – que produz a ficção de interface. As mesmas histórias contadas em 1988 ou em 2008 não seriam contadas da mesma forma e não transmitiriam os mesmos significados. O fundo azul de *Digital* não pareceria atmosférico, e os jogadores de *Emily is away <3* não seriam adultos refletindo sobre sua adolescência. E à medida que essas obras, também, envelhecem, elas também se tornam documentos de suas próprias épocas: de como BBSes eram lembrados em 2010 – pode-se ressaltar, em uma época de proliferação de *smartphones*, que favorecem o uso de aplicativos em vez da navegação livre na internet – e o Facebook em 2021 – uma época fortemente marcada pela pandemia de COVID-19 e a decorrente necessidade de isolamento social, que intensificou a fusão de contextos de lazer e de trabalho em uma mesma, onipresente tela de computador.

Não se trata, então, de compor versões completas, definitivas de estágios evolutivos lineares da comunicação *Digital*, mas de interrogar sobre as possibilidades – ainda latentes – das múltiplas configurações entre as quais nós já vivemos, e com as quais nos relacionamos. Para esse fim, espera-se ter de-

monstrado o potencial não apenas da criação, como da análise de obras de ficção de interface, levando-se em consideração as formas com que essas obras interrogam as plataformas que representam, e as implicações das decisões autorais sobre essa representação.

Referências bibliográficas

AMIGA MUSEUM. The Amiga operating system: Kickstart & Workbench. In: **The Amiga Museum**. c2016. Disponível em: <http://theamigamuseum.com/amiga-kickstart-workbench-os/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

ANANNY, Mike; CRAWFORD, Kate. Seeing without knowing: limitations of the transparency ideal and its application to algorithmic accountability. **New Media & Society**, v. 20, n. 3, p. 973-989, 2018.

ANDERSON, Chris. The Long Tail. **Wired**, Oct 1 2004. Disponível em: <https://www.wired.com/2004/10/tail/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

BAR, François; WEBER, Matthew S.; PISANI, Francis. Mobile technology appropriation in a distant mirror: baroquization, creolization, and cannibalism. **New Media & Society**, v. 18, n. 4, p. 617-636, 2016.

ARTHUR, Charles. Facebook Groups to offer users more control. **The Guardian**, London, 7 out. 2010. Tech News. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2010/oct/07/facebook-groups>. Acesso em: 15 out. 2023.

BARLOW, John Perry. **Declaração de independência do ciberespaço**. 8 fev. 1996. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/ciber/textos/barlow.htm>. Acesso em: 19 jul. 2023.

BOYD, danah; ELLISON, Nicole. Sociality through Social Network Sites. In: DUTTON, William H. (Ed.). **The Oxford handbook of Internet Studies**. New York: Oxford University Press, 2013. p. 151-172.

CERUZZI, Paul E. The personal computer and social media. In: MALLOY, Judy (Ed.). **Social media archeology and poetics**. Cambridge: The MIT Press, 2016. p. 51-60.

CORCORAN, Nina. “*Emily is away*” re-creates social media’s awkward, early days. **Wired**, 29 Jun 2021. Disponível em: <https://www.wired.com/story/emily-is-away-social-media-nostalgia/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

D’ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

FRAGOSO, Suely; REBS, Rebeca Recuero; BARTH, Daiani Ludmila. Interface *affordances* and social practices in *online* communication systems. In: INTERNATIONAL WORKING CONFERENCE ON ADVANCED VISUAL INTERFACES, 2012, Capri. **Proceedings** [...] New York: Association for Computing Machinery, 2012. p. 50-57.

GATES, Bill. **The road ahead**. Harlow: Pearson Education, 1999.

GILLESPIE, Tarleton. The politics of ‘platforms’. **New Media & Society**, v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010.

GILLESPIE, Tarleton. The relevance of algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo J.; FOOT, Kirsten A. (Eds.). **Media technologies: essays on communication, materiality, and society**. Cambridge: The MIT Press, 2014, p. 167-194.

GOLD, Rochelle K. **Correspondence fictions: critical literacies and experiments in writing media after computation**. 2015. Tese (Doutorado em Inglês) – University of California, Riverside, Riverside, 2015.

HOWARD, Scott Alexander. Nostalgia. **Analysis**, v. 72, n. 4, p. 641-650, 2012.

KAPTELININ, Victor. *Affordances*. In: **The Encyclopedia of Human-Computer Interaction**. 2. ed. [s.l.]: Interaction Design Foundation, [201-]. Disponível em: <https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/affordances>. Acesso em: 5 jul. 2023.

LAMPE, Cliff; ELLISON, Nicole; STEINFELD, Charles. A face(book) in the crowd: social searching vs. social browsing. In: CONFERENCE ON COMPUTER SUPPORTED COOPERATIVE WORK, 20., 2006, Banff. **Proceedings** [...]. Banff: Association for Computing Machinery, 2006. p. 167-170. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1180875.1180901>. Acesso em: 19 jun. 2023.

LAWRENCE, Emily. “Everything is a recommendation”: Netflix, altgenres and the construction of taste. **Knowledge Organization**, v. 42, n. 5, p. 358-364, 2015.

LE MOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LOVE, Christine. The Next HOPE: *Digital - A Love Story* (Complete). [July 2010a]. [Entrevista concedida a] Jason Scott. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=smS2epH2wRs>. Acesso em: 13 jul. 2023.

LOVE, Christine. Amiga power –. 9 jun. 2010b. [Entrevista concedida a] Lewis Denby. Resolution Magazine. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120415224247/http://resolution-magazine.co.uk/content/interview-christine-love-on-Digital/>. Acesso em: 16 out. 2023.

MORAYATI, Katherine; WADDELL, Ian Michael. Playing, writing, and *designing* immersive diegetic narrative games. In: NARRASCOPE, 3., 2022, *online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u5mMOsQDjJc>. Acesso em: 11 jun. 2023.

MYERS, Maddy. The *Emily is away* trilogy makes DMing your crush into a doomed game. **Polygon**, 1 mai. 2021. Disponível em: <https://www.polygon.com/22410368/emily-is-away-trilogy-social-media-facebook-aim>. Acesso em: 16 out. 2023.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida Digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RETTBERG, Scott. **Electronic literature**. Cambridge: Polity, 2018.

ROSZAK, Theodore. **O culto da informação: o folclore dos computadores e a verdadeira arte de pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCOTT, Jason. *Digital: a love story*. In: **ASCII by Jason Scott**. 18 Apr. 2010. Disponível em: <http://ascii.textfiles.com/archives/2534>. Acesso em: 19 jul. 2023.

SRNICEK, Nick. **Platform capitalism**. Cambridge: Polity, 2016.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WALL, Martijn. **The platform society: public values in a connective world**. New York: Oxford University Press, 2018.

ZUBOFF, Shoshana. **The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power**. New York: PublicAffairs, 2020.

Cinema *indie* estadunidense: contexto histórico, modo de produção, estilo, narrativa e temática

Henrique Bolzan QUAIOTI¹

Resumo

Usando a pesquisa bibliográfica como a principal estratégia metodológica, este artigo objetiva definir a especificidade do cinema *indie* estadunidense em uma perspectiva histórica, de modo produção, estilística e narrativa. O debate é estruturado em quatro partes: historicizar os antecedentes do cinema *indie*, definir o cinema *indie* como uma cultura cinematográfica, elucidar o seu modo de produção, identificar suas características estilísticas e narrativas e, por fim, debater sobre a sensibilidade *quirky* – uma abordagem utilizada nas comédias *indie*.

Palavras-chave: Cinema *indie*; Cinema independente; *Quirky*.

Abstract

Using a bibliographical research as the main methodological strategy, this article aims to define the specificity of American indie cinema in a historical, production, stylistic and narrative perspective. The debate is guaranteed in four parts: historicize the antecedents of indie cinema, defining indie cinema as a cinematographic culture, elucidate its mode of production, identifying its stylistic and narrative characteristics and, ultimately, debating the quirky sensibility – an approach to indie comedy.

Keywords: Indie cinema, Independent cinema; *Quirky*.

¹ Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: hquaioti@usp.br

Introdução

Como tantas outras categorias culturais, “cinema *indie*” é um termo es-
corregadio. O mesmo termo pode se referir não só a um diverso corpo de
filmes espalhados por mais de duas décadas, que vai de *Estranhos no Paraí-
so* (*Stranger Than Paradise*, 1984) a *Juno* (2007) e além, mas também uma
rede cultural que os sustenta. Assim, usando a pesquisa bibliográfica como
a principal estratégia metodológica, o objetivo deste artigo é, antes de tudo,
mapear a especificidade do cinema *indie* estadunidense em uma perspectiva
histórica, de produção, estilística, narrativa e temática.

Secundariamente, este texto também almeja preencher uma lacuna so-
bre o tema em pesquisas brasileiras. Certamente este tema não encontra um
campo muito fértil de estudo por pesquisadores no Brasil. Defendo que pre-
cisamos aprofundar o leitor no crucial debate sobre o cinema *indie* estadu-
nidense em seu formato estético-industrial corrente, pois, do ponto de vista
acadêmico, cabe à universidade manter-se em sintonia com os avanços da
pesquisa em padrões globais.

Nesse sentido, usando a pesquisa bibliográfica e revisão crítica como a
principal estratégia metodológica, a proposta do artigo é recuperar o signi-
ficado e características do cinema *indie*, a fim de oferecer contribuições aos
estudos contemporâneos de cinema, ao mapear parte importante de filmes
estadunidense de determinada época que ainda provocam múltiplas influên-
cias no cinema contemporâneo global.

Contexto histórico

O termo “independente” tem sido usado na indústria cinematográfica
estadunidense desde antes do estabelecimento do *studio system* nas déca-
das de 1920, e sofreu uma série de mudanças ao longo das décadas desde
então, embora sempre tenha se referido à produção, distribuição, e exi-
bição fora dos estúdios de Hollywood. Entretanto, quando pesquisadores
historicizam o cinema independente, tendem a marcar alguns períodos
com filmes seminais.

Na década de 1960, dois filmes estadunidenses frequentemente são invocados como marco do cinema independente: *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Bala* (*Bonnie e Clyde*, 1967) e *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969). Esses dois filmes, segundo Janet Staiger (2013), representam mudanças do tradicional Hollywood *Studio System*. *Bonnie e Clyde* marca o início do que será chamado de “Nova Hollywood” – um período em que alguns cineastas “adotam práticas de produção do cinema de arte europeias” (STAIGER, 2013, p. 18)². Por outro lado, *Sem Destino* faz perceptível o potencial sucesso financeiro de tais filmes produzidos de forma independente. O pesquisador Jim Hillier (1992) sublinha que entre 1969 e 1975 cerca de dois terços dos filmes exibidos nos Estados Unidos eram independentes, embora seis *majors* tenham obtido cerca de 70% dos lucros.

Também faz parte da década de 1960 outro grupo de filmes estadunidenses. Como aponta Jonas Mekas (1978), na década de 1950 alguns cineastas deixaram de descrever os seus filmes como “vanguardistas” ou “experimentais” e começaram a rotulá-los de “filmes individuais e filmes independentes” (1978, p. 35)³. Mekas destaca a declaração do *New American Cinema Group* assinada em 1961 por “cineastas independentes” (como eles mesmos se denominaram), que incluía diretores como Peter Bogdanovich, Robert Frank, Emile de Antonio, o próprio Mekas e outros. O manifesto começa destacando o trabalho do *Free Cinema* na Inglaterra, da *Nouvelle Vague* na França e de John Cassavetes nos Estados Unidos. Os autores acreditavam que “o cinema é indivisivelmente uma expressão pessoal”, e rejeitavam “a interferência de produtores, distribuidores e investidores” (1961, p.81)⁴ até o trabalho deles estivesse pronto para ser projetado na tela. Em suma, Janet Staiger (2013) acredita que os primórdios do cinema independente estadunidense estão justamente neste cinema após 1960 e durante 1970, isto é, o período da denominada Nova Hollywood.

Em 1980, começaram a surgir nos Estados Unidos filmes de orçamentos significativamente menores, diferentes das produções independentes anteriores, como *Estranhos no Paraíso* (1984) e *Sexo, Mentiras e Videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). As razões para este surgimento, aponta Staiger (2013), incluem

2 [...] some filmmakers adopt European art film practices

3 [...]individual film, and independent film

4 We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We, therefore, reject the interference of producers, distributors, and investors until our work is ready to be projected on the screen'

a revolução do vídeo, a mudança dos acordos sindicais para beneficiar produções de pequeno orçamento e a criação de novos locais para exibir estes filmes.

Em maio de 1989, o New York Times publicou a matéria nomeada *Now We Know: Home Is Where the Art Is*. Newman (2011) aponta a matéria como uma das precursoras na promoção e legitimação dos filmes *indie*. A matéria destaca que aos olhos de um estadunidense a produção de filmes americanos poderia parecer muito insignificante naquele ano, principalmente as comédias de grandes estúdios. Porém, a cinco mil quilômetros de distância, tem-se um cenário muito mais promissor. Ao fazer a cobertura do terceiro dia do 42º Festival Internacional de Cinema de Cannes, a matéria anuncia que os filmes americanos estão no meio de algum tipo de renascimento.

Entre os destaques daquele ano estavam vários filmes estadunidenses de jovens diretores, incluindo *Faça a Coisa Certa* (*Do The Right Thing*, de Spike Lee), *Trem Mistério* (*Mystery Train*, de Jim Jarmusch – capa da matéria) e *Sexo, Mentiras e Videotape* (de Steven Soderbergh). Os destaques da matéria eram animadores, como “*Rejoice! It’s Independents’ Day*” ou “*Alternative Commercial Cinema Lives*”. A partir deste cenário, nos anos seguintes, os filmes independentes estadunidenses provariam ser um dos pilares do Festival de Cinema de Nova York.

O próximo marco para filmes independentes de menor orçamento que o *mainstream* é *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994). O sucesso financeiro, crítico e popular de *Pulp Fiction* é usado, por pesquisadores (PERREN 2001; WAXMAN 2006), para marcar a decisão das grandes empresas de comprar produtoras e distribuidoras fortes de filmes independentes, como Miramax, New Line, Castle Rock e Good Machine. A partir da compra destas produtoras, foram criadas divisões especializadas para comercializar e distribuir esses filmes para certo público-alvo que estava surgindo naquele momento (STAIGER, 2013). Os espectadores destes filmes são delimitados por diversos pesquisadores (LEVY, 1999; PERREN, 2011) como sendo diferentes dos espectadores de filmes de Hollywood. O público do cinema independente é “geralmente amadurecido, urbano, com formação universitária, sofisticado e familiarizado com as convenções de representação e recepção dos mais variados meios” (NEWMAN, 2011, p.38)⁵.

5 [...] the audience for independent cinema is generally mature, urban, college-educated, sophisticated and familiar with conventions of representation and reception in many various media and forms

Staiger (2013) e Newman (2011) concordam que é nesse período que o cinema independente passou a ser conhecido como “cinema *indie*” e foi transformado de uma categoria principalmente econômica para um contexto mais amplo, não necessariamente apenas econômico.

A lista de filmes americanos do festival de Cannes de 1998 incluía *Happiness* (de Todd Solondz), *Deuses e Monstros* (*Gods and Monsters*, de Bill Condon), *Velvet Goldmine* (de Todd Haynes) e *Três é Demais* (*Rushmore*, de Wes Anderson), todos aclamados pela cultura *indie* e economicamente independentes dos grandes estúdios hollywoodianos. E em 1999, o Festival de Nova York, que antes era reservado principalmente para filmes de arte europeus e asiáticos, exibiu *Dogma*, *Meninos não Choram* (*Boys Don't Cry*), *Julien Donkey-Boy* e *Quero Ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*). A inclusão deste clube *indie* no festival de Nova York provou não só sua popularização e legitimidade de qualidade dos filmes *indie*, mas também transformou o festival em um expoente deste cinema.

A mesma coisa aconteceu com o Festival de Cinema de Telluride. O festival era conhecido pelo resgate de filmes europeus de décadas passadas. Porém, ao longo da década 1990, Telluride estreou novos filmes *indie* para o público estadunidense, incluindo *O Mariachi* (*El Mariachi*, 1992), *Na Corda Bamba* (*Sling Blade*, 1996), *Swingers: Curtindo a Noite* (*Swingers*, 1996), *Vidas Sem Destino* (*Gummo*, 1997) e *Rushmore*. Em 2001, praticamente todos os filmes de Telluride eram estreias, em vez dos resgates dos filmes europeus. A inclusão do cinema *indie* americano transformou um festival que dava foco em glórias passadas para novos destaques que animavam a crítica e o público.

Assim, a ideia de cinema independente alcançou um nível de circulação cultural muito maior do que em épocas anteriores, tornando o *indie* uma “marca”, uma ideia que evoca uma série de outras associações. A mudança de “*independent*” para “*indie*” é um indício do surgimento destas associações, em especial na década de 2000. Isso ocasionou que um filme possa parecer *indie* sem realmente ser independente em uma definição econômica, ou, da mesma forma, pode-se ser independente sem parecer estilisticamente ou tematicamente *indie*.

Em busca de uma definição

O primeiro cuidado a ser tomado na definição do cinema *indie* deve ser o de não identificar o cinema *indie* como um gênero cinematográfico historicamente estável ou um estilo grupal⁶. Faz mais sentido vê-lo como um ciclo ou tendência de produção em larga escala dentro da indústria cinematográfica norte americana, que traz suas próprias suposições sobre a forma e a função cinematográfica, que são compartilhadas por cineastas. Acredito, assim como Newman (2011), que o cinema *indie* estadunidense é uma “cultura cinematográfica”, não apenas como instituição, mas como um conjunto de convenções de narrar histórias e um modo de prática cinematográfica. O cinema *indie* deve ser visto como uma cultura cinematográfica que compreende não apenas filmes, mas também instituições – distribuidoras, exibidores, festivais e crítica – dentro das quais os filmes circulam.

Outro ponto de discussão do que seria o cinema *indie* diz respeito à sua lista de filmes. De forma geral, existe certo acordo da crítica quanto à uma lista. Podemos ver com frequência os mesmos filmes se repetindo, como nos livros *The Rough Guide to American Independent Film* (2006) e *100 American Independent Films* (2004), e artigos como “*The 50 Greatest American Independent Movies*”, da revista *Empire*. O problema é que estas listas não têm consenso de um critério formal de definição. O artigo da *Empire*, por exemplo, figura um *blockbuster* de ação, *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984), entre os dez primeiros. Outras listas remontam ao cinema independente de antes do termo *indie* se quer ser utilizado, contendo filmes de John Cassavetes ou Andy Warhol. Por esta razão utilizo os critérios temporais e históricos de Newman, o período que ele denomina de “Era Sundance-Miramax”.

Por mais que o cinema *indie* não tenha momentos claros de origem ou queda, existem dois momentos que ajudam a definir melhor um panorama histórico. A origem pode ser marcada com o Festival de Cinema de Sundance de 1989, onde *Sexo, Mentiras e Videotape* se lançou de forma pouco provável para o sucesso comercial e cultural. A queda pode ser marcada em 2010, quando a Disney vende a sua participação na Miramax, produtora e distribuidora que foi muito influente ao longo de mais de duas décadas na definição e

6 Para Bordwell (1997), existem duas categorias de estilo: a) o individual, como o “estilo de Jean Renoir, de Alfred Hitchcock”; b) e o estilo grupal, isto é, o estilo de “fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollywood”.

promoção do cinema *indie*. Daí o período se denominar “Era Sundance-Miramax”. É claro que se pensarmos *indie* como uma cultura cinematográfica, ainda existem filmes sendo produzidos recentemente. Alguns exemplos são *O Mistério de Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, 2018), *Anos 90* (*Mid90s*, 2018), *Shiva Baby* (2020), ou *Cha Cha Real Smooth* (2022). Porém, esta discussão limita-se ao período em que a categoria de cinema *indie* começou a funcionar não apenas como uma prática minoritária dispersa, mas como um sistema viável que se assemelha ao de Hollywood e, em certo sentido, foi incorporado por ele, o chamado *Indiewood* (KING, 2009).

Economicamente falando, *independent* (de onde surge a abreviação *indie*) é um termo relacional que descreve negócios que são menores e separados dos concorrentes maiores. Neste sentido, o termo tem uma valência positiva: ser independente é ser livre, autônomo e autêntico. No entanto, na Era Sundance-Miramax o cinema independente assumiu significados bastante diferentes daqueles que tinha antes. Ele foi transformado de uma categoria principalmente econômica para um contexto mais amplo, não necessariamente econômico, como constatado anteriormente.

Para uma delimitação, o que Newman considera cinema *indie* é aquele de grande parte da Miramax, New Line e Fine Line, Fox Searchlight, Sony Pictures Classics, Paramount Classics e Focus Features. Porém, claro, determinar o que significa *indie* exige que estejamos atentos à sua circulação cultural, bem como à economia, narrativa e temática. Por outro lado, o que torna o cinema *indie* coerente como categoria cultural não são apenas essas convenções. É também um conjunto de estratégias e expectativas que são compartilhadas entre cineastas, suas equipes (incluindo distribuidores e publicitários), festivais de cinema, críticos e espectadores⁷.

Sendo uma “cultura cinematográfica”, o cinema *indie* não é um modo narrativo como o cinema clássico ou o cinema de arte. Nesta visão, o cinema *indie* não é definido por estudiosos ou críticos, mas, por cineastas e espectadores, dentro dos limites dos contextos culturais e históricos, para quem algo na designação está em jogo. Newman (2011) chamou este processo de “expectativas do cinema *indie*”. Como argumenta Yannis Tzioumakis (2006), a ideia de cinema *indie* pode ser melhor articulada como um “discurso”, que

7 Isso não significa dizer que todos que assistem filmes indie sabem exatamente o que estão consumindo. Alguns espectadores assistem o filme em uma condição de total desconhecimento da existência de algo chamado cinema indie.

muda ao longo do tempo devido à sua redefinição contínua, seja por parte da recepção crítica, da resposta do público, ou da demanda da indústria.

Modo de produção

Antes, o primeiro critério para se definir um filme como *indie* se baseava na relação econômica do filme com os principais produtores-distribuidores. Porém, hoje, como defende a pesquisadora Janet Staiger (2013), o cinema *indie* deve ser examinado de forma semelhante ao que ela analisou o cinema clássico estadunidense, como modo de produção. Janet Staiger, em 1985, em parceria com David Bordwell e Kristin Thompson, publicou *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, um exame histórico louvável dos traços estilísticos e narrativos do cinema clássico praticado em Hollywood e suas conexões com a organização desta indústria e com as mudanças tecnológicas ao longo dos anos, desde a era 1918 até os anos 1960. Para ela, o cinema clássico deve ser visto tomando como base os cinco termos estruturais e industriais que ela enumera: 1) as relações no processo de trabalho, 2) os meios de produção, 3) o financiamento dos filmes, 4) a concepção de filmes de qualidade para a comunidade e 5) o seu sistema de consumo (1985, p.317). Staiger (2013) acredita que ao analisar o cinema *indie*, deve-se seguir o mesmo padrão⁸. A seguir, discute-se cada um destes aspectos.

Começamos com apontamentos em relação aos três primeiros aspectos apontados. Visto que a maioria dos filmes produzidos de forma independente aceita a mesma divisão e hierarquia dos papéis de trabalho, isto é, o diretor e o produtor no topo (STAIGER, 2013), as relações de trabalho do cinema *indie* são bem próximas a alguns filmes mais mainstream. Sem contar que os meios de produção muitas vezes são os mesmos de uma grande produção. Por esta razão, a análise apenas por critério econômico para definir um filme *indie* raramente faz sentido hoje em dia. Com o tempo, a autonomia do cinema *indie* em relação às grandes

8 O cinema indie da forma que é trabalhado neste artigo é definido como uma cultura cinematográfica, o que é diferente de um modo narrativo. Entende-se um modo narrativo diferentemente de um gênero, pois este varia entre períodos e formação social (Bordwell, 1985, p. 150). Um modo tende a ser mais basilar, menos efêmero e mais penetrante; os modos narrativos transcendem gêneros, escola, movimentos e cinemas nacionais inteiros. O modo narrativo clássico se refere a um sistema de princípios gerais de composição que se tem mantido basicamente o mesmo desde o cinema mudo, conquanto os procedimentos específicos sejam tão diferentes de época para época e de país para país.

empresas deixou de ser central para sua identidade, seja pela incorporação⁹ do estilo *indie* pelo *mainstream* ou pelo maior investimento da cultura *indie* na estética do que na economia. Isso não significa negar que as distinções industriais ou econômicas fazem parte do conjunto de critérios aplicados nas construções do cinema *indie*. Critérios econômicos e estéticos podem convergir, mas não necessariamente. Assim, um filme produzido fora dos estúdios de Hollywood não é só por este fato considerado *indie*. Fatores como estilo, público alvo e discurso promocional importam tanto quanto quem é a distribuidora.

Em relação aos dois últimos aspectos apontados por Staiger (2013), desde o final da década de 1980, como vimos, os filmes *indie* estadunidense começam a fazer sucesso no exterior, em festivais como Cannes, e o Festival Sundance de Cinema se torna um evento de alto nível (e expectativa), com a crescente presença de filmes *indie*. Nessa época, os prêmios mais importantes de cinema, especialmente o Oscar, começam a aguardar estrategicamente os lançamentos *indie* que aconteciam no mesmo ano em Sundance.

Prestígio e distinção cultural passam a dominar a concepção do cinema *indie* ao mesmo tempo em que essa categoria se torna proeminente na cultura americana dominante. Todo mês de janeiro, Sundance apresenta “a nova leva do ano de talentos *indie* americanos, e dessa safra, a comunidade espera encontrar artistas e filmes de destaque” (Newman, 2011, p.54)¹⁰. Ser selecionado para a competição de Sundance é a primeira honra que um filme de baixo orçamento de um diretor iniciante poderia cobiçar. O festival também funcionava para colocar os filmes *indie* em um nível igual ao mais alto escalão artístico do cinema internacional. O cinema *indie* como categoria cultural é um conjunto de estratégias e expectativas que são compartilhadas entre cineastas e instituições, como os festivais de cinema.

Em última análise, o cinema *indie* distingue a prática cinematográfica das condições industriais para definir seu modo de produção. A abordagem de Geoff King, em *American Independent Cinema*, determina que deve-se observar três fatores: a localização industrial dos filmes, a relação com o cenário social, cultural, político e ideológico que estes filmes estão inseridos e os tipos de estratégias formais/estilísticas que eles adotam.

9 “Incorporação” utilizada no modo em que Dick Hebdige (1979) descreve: para se referir à tendência da cultura hegemônica (mainstream) de incorporar estilos de mercado originados em subculturas.

10 [...] each January represents the year’s fresh crop of American indie talent, and from this harvest the community expects to find outstanding or “breakout” artists and films.

Certamente os fatores estilísticos e formais são essenciais na definição do filme *indie*. King afirma que as preocupações estilísticas destes filmes incluem certas convenções, como personagens “quirky”, diálogos com outros propósitos que não o avanço do enredo e uma demanda para que o espectador tenha com o filme um envolvimento não só emocional, mas intelectual.

Aspectos estilísticos, narrativos e temáticos

O senso comum talvez seja de que os filmes *indie* sejam mais excêntricos, pessoais e mais focados nos personagens do que na narrativa, se comparado ao cinema clássico. Muitos cineastas, espectadores e críticos concordam que este cinema oferece algum tipo de alternativa a Hollywood. Ainda, este mesmo senso comum tende a ver estes filmes como mais engajados socialmente e mais experimentais formalmente do que os filmes hollywoodianos. Estas formulações, porém, são bastante vagas.

Segue uma formulação mais precisa de acordo com as análises desenvolvidas por Michael Z. Newman (2011), em seu livro *Indie: an American Film Culture*. No cinema *indie* pode-se encontrar: 1) uma ênfase no realismo¹¹. Obviamente o realismo não é exclusivo deste cinema e remonta pelo menos à década de 1920 no cinema não clássico; 2) ambiguidade (dificilmente é tão ambíguo quanto o cinema de arte¹²). Certas vezes, o cinema *indie* pode parecer bastante clássico em sua abordagem narrativa, outras vezes pode desenvolver uma narrativa labiríntica. 3) a autoria como um quadro interpretativo, sendo, por vezes, figurado como “cinema pessoal”. Há espaço para divagações durante a narrativa, o chamado “comentários autorais”: encontramos aqui a multiplicidade e a fragmentação associadas ao multiculturalismo e ao pós-modernismo¹³. Resumidamente, o cinema *indie* traz certo realismo e expressividade autoral, mas (com raras exceções) sem as formas mais radicais de subjetividade e ambiguidade que caracterizaram o cinema europeu dos anos 1960.

11 Deve-se compreender o realismo indie diferentemente da prática narrativa canônica e dominante. Ver Newman (2011, p.87-140).

12 Segundo Bordwell (1985), seriam considerados com o modo narrativo do cinema de arte filmes como *A Guerra Acabou* (*La guerre est finie*, 1966) ou *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967). Muito resumidamente, Bordwell discute cinco atributos principais presentes no cinema de arte: a) desprendimento na linha causal típica do cinema clássico; b) maior ênfase no realismo psicológico; c) desconstrução da clareza de espaço-tempo da narração clássica; d) comentário autoral explícito; e) ambiguidade.

13 Ver a discussão destes “ismos” em Newman, 2011, p. 29.

Newman (2011), contudo, enfatiza que não se deve ver o filme *indie* pejorativamente como um “cinema de arte lite”, que tentou incorporar apenas as convenções menos desafiadoras dos filmes de arte. Esta noção pejorativa sugere que diretores do cinema *indie* tentaram imitar Bergman, Godard e Fellini, mas falharam. Pelo contrário. O cinema *indie* tem suas próprias convenções e cria suas próprias expectativas. Esta comparação serve para mostrar que cineastas não inventaram o cinema *indie* de supetão; alguns aspectos vêm do cinema de arte, mas mediados por diretores americanos das décadas de 1960 e 1970, eles próprios acólitos dos autores de filmes de arte europeus¹⁴.

Algumas convenções destes filmes são mais contextualmente específicas. Newman resume as “expectativas do cinema *indie*” em um conjunto de três slogans:

1. *Os personagens são emblemas.* Cineastas, críticos e público reconhecem que os filmes *indie* têm um interesse especial no personagem (às vezes até sendo oposto ao foco no enredo). Um aspecto dessa ênfase no personagem é que um peso retórico é colocado na especificidade da representação dos personagens como seres sociais. Essa estratégia se encaixa melhor com uma variedade de filmes voltados para comentários políticos e sociais. O filme *indie* tende a não ter heróis nem anti-heróis, e isso exige que nossas noções de comunidade sejam reconfiguradas. Ao focar em personagens em sua total especificidade, o cinema *indie* afirma a singularidade das identidades pessoais e põe em cheque a ênfase de Hollywood na conexão humana transcendente.

2. *A forma é um jogo.* Se o alvo do primeiro slogan é temático, este é focado na narrativa e no estilo, especialmente em sua experimentação e inovação. O filme *indie* tenta inovar sua estrutura, enredo ou tipo de personagem apenas para desafiar uma expectativa da convenção clássica, e não para convidar o espectador a uma interpretação maior (como vezes o cinema de arte faz). É claro que os filmes da Hollywood clássica também usam *flashbacks* e outras formas de embaralhamento da narrativa. A distinção aqui é que em filmes *indie* a motivação mais importante para a estrutura narrativa não convencional é a diversão. A recompensa final para esta estratégia é a satisfação do espectador de ter entendido certos jogos formais: prazer em resolver incongruências em relação às convenções clássicas de gênero, reconhecer ironia em atuações

14 Para mais informações, ver o livro de Jim Hillier, *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader* (2000).

artificiais e resolver quebra-cabeças narrativos. Há sempre uma forte dose de humor negro misturado ao drama, até mesmo no filme *indie* mais dramático.

3. *Em caso de dúvida, leia como anti-Hollywood.* Os dois primeiros slogans sugerem dois moldes de filme *indie*, um realista e outro formalista. O terceiro é muito mais geral e se aplica a muitos tipos diferentes de cinema. O cinema *indie* desnaturaliza aspectos da prática cinematográfica convencional, sejam qual forem. Por exemplo, a cultura musical, de moda e *design* praticada em grande parte dos filmes *indie*, distancia-se da maneira hollywoodiana de se contar uma história. Há também filmes *indie* que possuem características clássicas bem convencionais, no entanto, eles carregam um estilo *offbeat* e apresentam sensibilidade *quirky*¹⁵, o que os fazem serem alternativas aos filmes de estúdio hollywoodianos. Há também os filmes considerados “pequenos”, tipicamente comédias *quirky* ou dramas com apenas um cômodo, que podem ser lidos como anti-Hollywood pelo simples fato de sua modéstia escala e seu interesse em explorar personagens. Em outras palavras, o cinema *indie* se define contra a indústria comercial sendo o que quiser: mais honesto, artístico, político, realista, pessoal, inteligente ou qualquer outra coisa que seu público deseje que seja.

Cada um destes slogans sinaliza uma concepção diferente deste cinema, embora na prática essas estratégias se sobreponham, muitas vezes de forma que as reforcem mutuamente. Estas estratégias são o que distinguem os filmes *indie* dos filmes mainstream, e são a base para o engajamento do público. Newman (2011) argumenta que esse modo de prática cinematográfica é coerente em torno de um conjunto de convenções as quais são mais bem pensadas como pertencentes não a filmes ou diretores individuais, mas a toda a cultura *indie*. O último slogan, como o próprio Newman sublinha, é o mais geral e versátil. É tanto uma suposição geral que orienta as expectativas sobre o cinema *indie*, quanto uma ferramenta para interpretar dispositivos que de outra forma não podem ser assimilados sob os dois slogans anteriores.

Por esta razão, pesquisadores associam ao terceiro slogan à sensibilidade *quirky*¹⁶ e seu estilo anti-Hollywood. O pesquisador James Macdowell (2010;

15 Termo explicado adiante

16 Macdowell (2016) esclarece que a sensibilidade *quirky* não é exclusiva do cinema. Além da sensibilidade *quirky* cinematográfica, Macdowell sugere que aspectos familiares do estilo, tema e tom *quirky* também podem ser observados em outras mídias estadunidenses dos anos 1990, 2000 e 2010, incluindo música, comédia *standup*, programas de rádio, podcasts e televisão.

2012) define a sensibilidade *quirky* cinematográfica como uma linha específica de filmes *indie* que surgiram nas décadas de 1990 e 2000, associados a figuras como Wes Anderson, Michel Gondry, Jared Hess, Spike Jonze, Miranda July, Charlie Kaufman e Mike Mills. Estes filmes afastam-se da prática *mainstream* do cinema clássico hollywoodiano, desnaturalizando aspectos da prática cinematográfica dita convencional. Macdowell propõe que, quando associado especificamente a filmes, o termo *quirky* é uma categoria comparável ao filme noir, que os críticos há muito veem não como um gênero, mas como algo mais próximo de “uma sensibilidade, uma maneira particular de ver o mundo” (SPICER, 2002, p.25).

Resumidamente, um filme de sensibilidade *quirky* contém: 1) Uma combinação de estilos cômicos variados, como o inexpressivo (*deadpan*), a comédia de constrangimento (*embarrassment*) e o pastelão (*slapstick*); 2) um tipo de “autoconsciência” no estilo visual que sugere uma sensação de artificialidade surreal, principalmente em planos de composição planimétrica¹⁷; 3) uma preocupação temática com a infância e a inocência; e o mais importante, 4) um tom que se preocupa em criar tensões entre a distância “irônica” e o envolvimento “sincero” com os protagonistas. A noção de *New Sincerity*, desenvolvimento artístico presente na poesia, literatura e outras formas culturais estadunidenses dos anos 1990/2000, é particularmente pertinente ao termo *quirky*. *New Sincerity* sugere que escritores como David Foster Wallace e Dave Eggers extraíram “uma tensão até então desconhecida de ironia que se liga fortemente à sinceridade” (Wake, 2011 apud MacDowell, 2012, p. 12)¹⁸.

MacDowell diz que um filme pode praticar um número maior ou menor de convenções, mas o fator-chave para se sentir ou não como um representante da sensibilidade *quirky* provavelmente será seu tom. A mistura comum de registros cômicos significa que podemos, ao mesmo tempo, considerar o mundo ficcional de um filme como parcialmente inacreditável, rir do teor monótono de situações melodramáticas e ainda nos emocionar com as aventuras dos personagens. Seu estilo pode ser simultaneamente autoconsciente e propiciar certa ingenuidade. A temática da inocência permite que os filmes

17 Paramétrico é aquele plano em que a câmera fica perpendicular ao plano a ser filmado, com os personagens dispostos no quadro como roupas em um varal, às vezes, de frente para o espectador e, às vezes, de perfil. O enquadramento evita alinhá-los ao longo de diagonais e quando há um ponto de fuga, ele tende a estar no centro. Se os personagens estiverem em profundidade, tendem a ocupar linhas paralelas.

18 Para mais informações sobre David Foster Wallace e o termo *New Sincerity*, ver Kelly, 2017

recuperem o entusiasmo que vem com a infância, ao mesmo tempo que nos lembra que esta é uma fase que não devemos voltar. Juntos, todos estes elementos ajudam a criar um tom que existe entre o distanciamento cômico e o engajamento emocional – isto é, um tom conflitante que lida com tensões entre “ironia” e “sinceridade”.

Considerações finais

Em última análise, então, o que é um filme *indie*? Este artigo não foi um esforço para definir as condições necessárias do *indie* ou para traçar limites restritos em torno desta categoria. Em vez disso, abordou a cultura cinematográfica *indie* como uma forma de pensar sobre os filmes, como uma comunidade com conhecimento e expectativas compartilhados. Na medida em que esta cultura tolera divergências, o *indie* pode ser inconsistente ou contraditório. Creio que o que une o *indie* como uma categoria cultural seja a distinção econômica entre Hollywood e suas alternativas na estratégia de se apresentar como anti-*mainstream*. Em todos os períodos da história do cinema americano, existiu algum cinema periférico. Ironicamente, ao se tornar tão visível e comercialmente viável a cultura *indie* tornou-se a alternativa mais proeminente de Hollywood.

O cinema *indie*, como qualquer movimento, não deve ser visto como plenamente original ou visto isoladamente da história do cinema. Os olhos dos cineastas *indie* estão voltados para a história do cinema, reconhecem méritos das escolas anteriores e não ignoram seus movimentos de ascensão e queda. Newman, em seu livro, analisa detalhadamente como esta cultura *indie* funciona em filmes como *Happiness* (1998), *Juno* (2007) e *Walking and Talking* (2006). Entretanto suas análises não chegam na década de 2010. Como categoria cultural, o cinema *indie* é um conjunto de estratégias e expectativas que são compartilhadas entre cineastas e instituições. Estas expectativas, hoje em dia, teriam passado das mãos de festivais e diretores para as mãos de produtoras como a A24? Ainda cabe muita pesquisa a ser feita de como esta cultura se comporta atualmente.

Referências bibliográficas

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D; STAIGER, J; THOMPSON, K. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. Nova Iorque: Routledge, 1985.

CANBY, V. *Now We Know: Home Is Where the Art Is*. **The New York Times**. <https://www.nytimes.com/1989/05/21/movies/now-we-know-home-is-where-the-art-is.html>. 21 de maio de 1989.

HILLIER, J. **The New Hollywood**, Nova Iorque: Continuum, 1992.

HILLIER, J. **American Independent Cinema: a sight and sound reader**. British Film Institute, 2000.

HEBDIGE, D. **Subculture: the meaning of style**. Nova Iorque: Routledge, 1979.

KELLY, A. David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: a reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts. **Orbit: A Journal of American Literature**, 5 (2), doi: <https://doi.org/10.16995/orbit.224>. 2007.

KING, G. **Indiewood, USA: where Hollywood meets independent cinema**. IB Tauris, 2009.

MACDOWELL, J. Notes on *Quirky*. **Movie: A Journal of Film Criticism**, 2009.

MACDOWELL, J. Wes Anderson, tone and the *quirky* sensibility. **New Review of Film and Television Studies**, 10:1, 6-27, doi: [10.1080/17400309.2012.628227](https://doi.org/10.1080/17400309.2012.628227), 2012.

MACDOWELL, J. *Quirky* Culture: tone, sensibility, and structure of feeling. In KING, G (eds.), **A Companion to American Indie Film** (pp.83-105). Blackwell, 2016.

MEKAS, J. 'Independence for independents', *American Film*, vol. 3, no. 10 (September): 38–40, rpt. in C. Holmlund and J. Wyatt (eds) **Contemporary American Independent Film: from the margins to the mainstream**, London: Routledge, 1978, 35–40.

NEWMAN, M. Z. **Indie: an American film culture**. Columbia University Press, 2011.

PERREN, A. 'Sex, lies and marketing: Miramax and the development of the quality *indie* blockbuster', **Film Quarterly**, vol. 55, no. 2, 30–9, 2001.

SPICER, A. **Film Noir**. Longman Press, 2002.

STAIGER, J. "Independent of what? sorting out differences from Hollywood". In KING, G; MOLLOY, C; TZIOUMAKIS, Y. (eds.), **American Independent Cinema: indie, indie wood and beyond**, Nova Iorque: Routledge, 2013, pp.83-105.

TOY, S., CARTY, S., JOLIN, D., WHITE, J., O'HARA, H. & PLUMB, A. The 50 Greatest American Independent Movies. **Empire**. <https://www.empireonline.com/movies/features/50-greatest-american-indies>, 30 de junho de 2011.

TZIOUMAKIS, Y. **American Independent Cinema: An Introduction**. New Brunswick, NJ:Rutgers University Press, 2006.

WAXMAN, S. **Rebels on the Backlot: six maverick directors and how they conquered the Hollywood studio system**, Nova Iorque: Harper, 2006.

WINTER, J. **The Rough Guide to American Independent Film**. Rough Guides, 2006.

Wood, J. **100 American Independent Films**. BFI, 2004.

