

COMUNICAÇÃO & CULTURA MÍDIÁTICA

Diálogos Interdisciplinares

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Mônica Lima de Faria (Orgs.)



No ano de 2013 foi fundado o Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias da Universidade Federal de Pelotas — LIPEEM/UFPEL. O objetivo principal do Laboratório, cadastrado na universidade como projeto de ensino, é discutir as relações entre a disciplina da História com as imagens da mídia e do entretenimento. Entre elas: fotografias, ilustrações, cinema, mangás, desenhos animados, revistas midiáticas, jogos eletrônicos, jornais, histórias em quadrinhos, entre outras. O LIPEEM/UFPEL desenvolve suas atividades notadamente para os alunos dos cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura em História) e de pós-graduação (Mestrado em História) da UFPel, mas, igualmente direciona suas propostas para todos os alunos. Atualmente os professores Aristeu Elisandro Machado Lopes (História), Daniele Gallindo Gonçalves Silva (Letras/português e alemão) e Mônica Lima de Faria (Design Gráfico e Design Digital) são os pesquisadores docentes vinculados ao LIPEEM/UFPEL. Entre as atividades desenvolvidas, o Laboratório realizou entre os dias 23 e 25 de maio de 2016 a sua Primeira Jornada, com o tema Comunicação e Cultura Midiática. A presente publicação reúne parte dos trabalhos apresentados na Primeira Jornada por pesquisadores de áreas distintas como: Artes Visuais, Cinema, Design, História e Letras. A diversidade das origens dos trabalhos demonstra que a interdisciplinaridade é algo importante no que se refere aos estudos sobre as mídias e o entretenimento e, também, revela o interesse crescente nas temáticas desse universo.



 *editora fi*
www.editorafi.org



COMUNICAÇÃO & CULTURA MUDIÁTICA



Comitê Editorial

Prof. Dr. Jonas M. Vargas

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.ª Dr.ª Clarice Gontarski Speranza

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Alisson Droppa

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.ª Dr.ª Elisabete Leal

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

COMUNICAÇÃO & CULTURA MUDIÁTICA

diálogos interdisciplinares

Aristeu Elisandro Machado Lopes

Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Mônica Lima de Faria

(Orgs.)



fi editora

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni

Arte da capa: Lightwave 3 - Daniel Clark

A regra ortográfica usada foi prerrogativa de cada autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

SÉRIE FRONTEIRAS E IDENTIDADES - 4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Aristeu Elisandro Machado Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva, Mônica Lima de Faria (Orgs.)

Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares [recurso eletrônico] / Aristeu Elisandro Machado Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva, Mônica Lima de Faria (Orgs.) - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

373 p.

ISBN - 978-85-5696-161-4

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História. 2. Política. 3. Comunicação. 4. Cultura. 5. Mídia. 6. Interdisciplinaridade.
I. Título. II. Série

CDD-906

Índices para catálogo sistemático:

1. História da sociedade

906

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
THIS IS MY DESIGN: A POÉTICA VISUAL DA SÉRIE HANNIBAL Joana Luisa Krupp	11
“ELAS ESTÃO VIVAS, DIABOS! É UM MILAGRE!”: UMA REFLEXÃO SOBRE O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO, A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÍDIA E A SOCIALIZAÇÃO NA SÉRIE UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT Ana Paula Penkala	21
O GOVERNO NORTE-AMERICANO BUSCA ALIADOS ATRAVÉS DE HOLLYWOOD: O CASO SOVIÉTICO EMA ESTRELA DO NORTE(1943) Macon Alexandre Timm de Oliveira	57
“I.AM.NOT.A.LESBIAN.”: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADE E GÊNERO EM BLUE IS THE WARMEST COLOR (LE BLEU EST UNE COULEUR CHAUDE) Viviane Martini	79
O <i>QUEER</i> NO TEMPO CINEMATOGRAFICO Tatiana Brandão de Araujo	95
AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E APROPAGANDA IDEOLÓGICA NA SEGUNDA GRANDE GUERRA Artur Rodrigo Itaqi Lopes Filho	109
A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE MS. MARVEL Márcia Tavares Chico	123
AS AVENTURAS DE UM MINISTRO: A ELITE IMPERIAL NAS NARRATIVAS GRÁFICAS DA REVISTA ILLUSTRADA. RIO DE JANEIRO, 1876-1877 Aristeu Elisandro Machado Lopes	145
A TRAJETÓRIA DE MAXIMIANO POMBO CIRNE COMO JORNALISTA NO DIÁRIO POPULAR EM PELOTAS (SÉCULO XX) Biane Peverada Jaques	161

UM “TRAVESTI” NA MÍDIA: O CARNAVAL PELOTENSE ATRAVÉS DA IMAGEM E OPINIÃO DE DJAIR MADRUGA (1970-1980) Gabriela Brum Rosselli	169
NAS PÁGINAS DO DIÁRIO POPULAR A MEMÓRIA DA POPULAÇÃO DE PELOTAS E PIRATINI / RS DIANTE DE UM “SANTO” Ticiane Pinto Garcia	195
A TRAJETÓRIA DO PIANISTA JOÃO LEAL BRITO, “BRITINHO”, ATRAVÉS DE SUA DISCOGRAFIA: 1951-1966 Vinicius Carvalho Veleda	209
A POTÊNCIA DISCURSIVA DO AUTORRETRATO NA PÓS-MODERNIDADE Ítalo Franco Costa; Cláudia Mariza Mattos Brandão	233
O ELO ENTRE IMAGINÁRIO E PERSONALIDADE NO DESIGN DE PERSONAGEM Lisandra Xavier Guterres; Mônica Lima de Faria; Giselle Azevedo Cardozo	249
O FRIGORÍFICO ANGLO DE PELOTAS NO BRASIL E O FRIGORÍFICO ANGLO DE FRAY BENTOS NO URUGUAI: UM COMPARATIVO ATRAVÉS DO ESTUDO DE IMAGENS Mônica Renata Schmidt	283
A ARTE E O OFÍCIO DA TIPOGRAFIA MEDIEVAL: UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO DE ÉPOCA NO DESIGN DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO Lucas Pessoa Pereira; Lúcia Bergamaschi Costa Weymar; Ana Paula Cruz Penkala Dias	303
UM ESTUDO SOBRE A CULTURA VISUAL DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL: ANÁLISE DAS IMAGENS DE JEAN BAPTISTE DEBRET, JOHAN MORITIZ RUGENDAS, AUGUSTUS EARLE E MARC FERREZ Vinicius Cardoso Nunes	335
BASEADO EM FATOS REAIS: O OUTRO LADO DA VEICULAÇÃO MIDIÁTICA ACERCA DA CANNABIS Paulo Vargas Junior	361
SOBRE OS AUTORES	371

APRESENTAÇÃO

No ano de 2013 foi fundado o Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias da Universidade Federal de Pelotas – LIPEEM/UFPEL. O objetivo principal do Laboratório, cadastrado na universidade como projeto de ensino, é discutir as relações entre a disciplina da História com as imagens da mídia e do entretenimento. Entre elas: fotografias, ilustrações, cinema, mangás, desenhos animados, revistas midiáticas, jogos eletrônicos, jornais, histórias em quadrinhos, entre outras. O LIPEEM/UFPEL desenvolve suas atividades notadamente para os alunos dos cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura em História) e de pós-graduação (Mestrado em História) da UFPel, mas, igualmente direciona suas propostas para todos os alunos. Atualmente os professores Aristeu Elisandro Machado Lopes (História), Daniele Gallindo Gonçalves Silva (Letras/português e alemão) e Mônica Lima de Faria (Design Gráfico e Design Digital) são os pesquisadores docentes vinculados ao LIPEEM/UFPEL.

Entre as atividades desenvolvidas, o Laboratório realizou entre os dias 23 e 25 de maio de 2016 a sua Primeira Jornada, com o tema Comunicação e Cultura Midiática. A presente publicação reúne parte dos trabalhos apresentados na Primeira Jornada por pesquisadores de áreas distintas como: Artes Visuais, Cinema, Design, História e Letras. A diversidade das origens dos trabalhos demonstra que a interdisciplinaridade é algo importante no que se refere aos estudos sobre as mídias e o entretenimento e, também, revela o interesse crescente nas temáticas desse universo.

Desejamos uma boa leitura!

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Mônica Lima de Faria

THIS IS MY DESIGN

A POÉTICA VISUAL DA SÉRIE HANNIBAL

Joana Luisa Krupp

INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto do mundo audiovisual enquanto entretenimento que o espectador consome como forma de se desligar da realidade em seus momentos de folga e lazer, somos bombardeados com diversos tipos de criação, sendo a narrativa televisional seriada uma das que mais cresce em alcance de público nos últimos tempos.

Existem opções de entretenimento audiovisual que demandam do espectador maior habilidade de compreensão da narrativa. Para Maria Cristina Mungiolí e Christian Pelegrini (2013) as chamadas “narrativas complexas” exigem do espectador não só a compreensão dos fatos, mas também a compreensão das estruturas que constroem esses fatos.

A televisão dos últimos anos criou um espaço que permitiu experimentação e invenção narrativa que redefiniu regras para aquilo que hoje consideramos algo complexo. Isso coincide com evolução de tecnologia e também de comportamento do público. Além disso, o formato de seriados longos permite um “aprofundamento na caracterização de personagens, continuidade de enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração” (MITTEL, 2012, p. 33).

A partir disso, a série *Hannibal* foi escolhida para análise, primeiro por gosto pessoal, mas também por trazer a discussão de um tema tabu na sociedade, o canibalismo, e fazer isso de forma que a estética apresentada mostre ao espectador a atrocidade que é tirar a vida de outro ser humano, porém explica o que aquela ação simboliza para o personagem. Hannibal não vê suas vítimas como pessoas, ele as vê como meros animais com um propósito, e ainda trabalha na gourmetização desse impulso.

A direção de arte, responsável por transformar o conceito por trás do personagem em material visual para o espectador, cria uma linguagem particular que é capaz de demonstrar em objetos e

espaços as características da personalidade de cada um dos personagens, tendo em Hannibal a principal inspiração para criação da identidade da série.

O nome do trabalho, *This Is My Design*, surgiu de uma citação que aparece na série diversas vezes. Proferida pelo personagem Will Graham, ela indica o reconhecimento do modo de atuação do assassino a partir da análise de uma cena do crime. Utilizando como referência esse método de identificação de um problema, o trabalho também se desenvolve como um reconhecimento, a partir daquilo que foi criado pela narrativa, de elementos do design e de direção de arte, como construção da identidade da série e do personagem Hannibal.

DESENVOLVIMENTO

Com a análise da construção do personagem Hannibal Lecter enquanto psicopata, tema recorrente em várias séries norte americanas que mostram o perfil de vilões enquanto personagens falhos, sem estudo ou de baixa classe social, com análises psicológicas de uma tendência a violência por serem parte de camada mais baixa na hierarquia social, a série em questão apresenta uma figura com conhecimento em medicina e que exerce a profissão de psiquiatra. Mostrado como uma figura que ouve música clássica e que frequenta ópera, com habilidades requintadas na cozinha, conhecimento de línguas e diferentes países e culturas, Hannibal faz parte de um grupo reduzido de personagens com características que em muitas obras audiovisuais já automaticamente o excluem da lista de possíveis vilões, mas que ao desenrolar da trama, revela que todas essas características são uma fachada desenvolvida para esconder, ou justamente para explicar, seu comportamento que não condiz com a ética social.

A percepção de elementos da direção de arte, com foco no cenário e nas cores características utilizadas na série serão analisadas para construção da visualidade das cenas.

- Construção de Cenário

A concepção dos cenários vinculados a Hannibal proporcionam um meio de compôr o personagem de forma

material e imagética. Ele é frequentemente mostrado nos cenários de sua casa. Seu consultório, cozinha e sala de jantar estão intimamente ligados a sua personalidade, mostrando elementos que o caracterizam como alguém culto, com amplo conhecimento sobre música, literatura, decoração e gastronomia.

Segundo McLean (2015), o local para a criação do consultório de Hannibal foi baseado em uma foto da Biblioteca Estadual da Carolina do Norte. O espaço possui as características de um prédio histórico, com decoração influenciada pela Art Nouveau¹ e peças de mobília modernas de influência dinamarquesa, como forma de mostrar ao público seu passado europeu, já que ele nasceu na Lituânia e morou na França e na Itália antes de abrir o consultório em Baltimore, EUA (figura 01).

O que vemos no ambiente são peças que contam a história do personagem, fazendo uso de cores neutras, com uma paleta baseada no cinza, porém com pontos de cor intensa que trazem um contraste violento para as cenas, com uma parede vermelha e listras nas cortinas. Além disso, o uso de várias texturas em um mesmo momento, tanto no cenário como nas roupas dos personagens, criam uma atmosfera quase de poluição visual.



Figura 01. Consultório de Hannibal, Episódio 2, Temporada 1 - “*Amuse-Bouche*”. Fonte: captura de tela

¹ Estilo internacional da arte moderna que se tornou conhecido a partir de 1890, proclamava a ideia da arte e do design como parte da vida cotidiana.

Outro espaço característico da série, palco de cenas épicas do personagem, um canibal gourmet, a cozinha reflete as habilidades gastronômicas de Hannibal, com móveis e aparelhos modernos e refinados capazes de transformar uma cena repulsiva em algo que desperta o interesse culinário do espectador.

Descrita pelos criadores da série como um lugar com linhas frias e severas, que lembra um laboratório ou um necrotério (MCLEAN, 2015), a cozinha está disposta como se Hannibal fosse o apresentador de um programa de culinária, com bancadas que permitem uma movimentação quase coreografada enquanto ele cria seus pratos de forma dramática, porém esquematizada (figura 02).



Figura 02. Hannibal e Alana, Episódio 7, Temporada 1 - “Sorbet”. Fonte: captura de tela

A dramaticidade desses pratos criados por Hannibal também são representados pela suntuosidade do lugar onde os mesmos são dispostos para seus convidados, a sala de jantar (figura 03). Até em uma refeição sozinho, ele cria todo um cenário que reflete o cuidado e dedicação que destinou aos ingredientes como forma de demonstrar a elegância que envolve o ato de consumo, canibalismo a parte, das pequenas obras de arte que cria.



Figura 03. Jack, Hannibal e Bella, Episódio 5, Temporada 1 - “*Coquilles*”.

Fonte: captura de tela

Em contraste com a cozinha, esse ambiente volta a explorar a riqueza de texturas e elementos que o compõe. Na mesa montada para as refeições, Hannibal sempre possui arranjos florais com temas que variam de acordo com os convidados. Por exemplo, em uma janta feita para o Dr. Chilton que, depois de sofrer um ataque, parou de comer carne, os arranjos foram todos criados com frutas e vegetais (MCLEAN, 2015).

Esse cuidado com os ambientes ligados a gastronomia ressalta a importância dessa parte da narrativa. Segundo McLean (2015, p. 39), isso mostra como a comida irá auxiliar nossa percepção sobre o personagem e abre uma janela para dentro da mente de Hannibal, uma pessoa extremamente detalhista em tudo que faz, desde os crimes que comete até a preparação de uma refeição, fornecendo assim riqueza de detalhes traduzidos visualmente para o espectador, transcrevendo a poética visual da narrativa.

- O colorido da série

Dentro da narrativa a divisão entre luz e trevas, representada pelos momentos claros, utilizando a luz natural, e os momentos escuros, trazendo reflexões sobre o medo e o desconhecido, ficam bem evidentes. Conforme Ellen Lupton e Jeniffer Phillips, “[...] a cor pode exprimir uma atmosfera,

descrever uma realidade ou codificar uma informação” (2008, p. 71). A partir dessa explicação, a percepção das cores utilizadas na série se torna importante para a criação da ambientação da mesma, situando o espectador em um campo emocional de forma física.

É nesse sentido que a concepção dos cenários construídos na narrativa podem ser divididos em duas cores características. O amarelo traz a luminosidade do dia, tanto em cenas internas e, principalmente, nas externas, mostrando a paisagem outonal do princípio da série, marcada pela luz natural e pelas plantas cujas folhas mudam de cor e caem. O azul evidencia as cenas internas, com os objetos de composição do cenário, e as cenas externas quando caracteriza a estação do inverno e a noite.

O amarelo (figura 04) nos situa em um local iluminado pela luz natural, que pode ser acolhedor mas também é capaz de criar um ambiente que pode trazer surpresas ao espectador. Pode-se destacar ainda que, em algumas culturas, o amarelo está relacionado à loucura, à mentira e à traição (GUIMARÃES, 2004), o que pode nos providenciar ainda mais informações sobre a cor vinculada a espaços que trazem referências a assassinos, revelação de identidades antiéticas, por assim dizer, e problemas psicológicos de personagens.

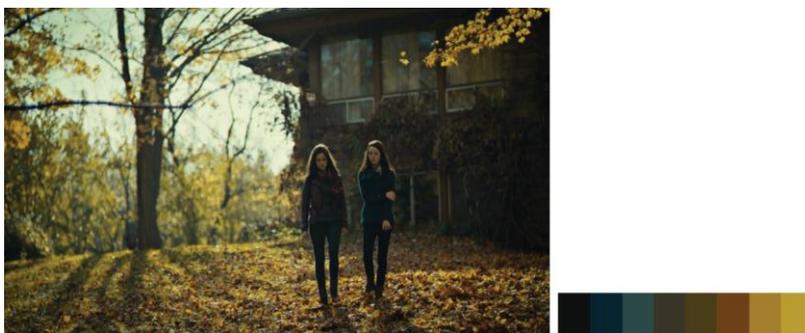


Figura 04. Análise de cor. Episódio 3, Temporada 1 - “*Potage*”. Fonte: Elaborado pela autora.

Já o azul (figura 05) explora o lado obscuro da narrativa que possui, em sua maioria, cenas em tons escuros que prendem a atenção criando expectativa para os acontecimentos, aquilo que não pode ser visto cria o elemento de surpresa na narrativa.

Segundo Guimarães, “[...] as representações demoníacas são muito mais tenebrosas quando envolvidas pela escuridão” (2004, p. 91) o que identifica a utilização de tons escuros durante a série como um relação com o desconhecido, o que provoca medo e insegurança no espectador.



Figura 05. Análise de cor. Episódio 5, Temporada 1 - “Coquilles?”. Fonte: Elaborado pela autora.

A coloração das séries ainda pode caracterizar a dualidade dos personagens quando se pensa as cores em uma escala de valor onde o branco representa a cor mais luminosa e o preto o seu oposto. Tendo isso em vista, Guimarães (2004) aponta o uso do amarelo, uma das cores de maior luminosidade, e o azul-violeta, uma das cores de menor luminosidade, como modo de construção de um contraste enfático, o que também pode trazer o pensamento de luz e trevas associadas a essas tonalidades.

CONCLUSÃO

A estética da série *Hannibal* proporciona a discussão do gênero de horror não somente como algo explícito, com violência gratuita, mas também como uma narrativa que permite ao espectador adentrar o mundo da psicopatia como distúrbio mental transformado em elemento físico para melhor compreensão daquilo que se passa na cabeça de um personagem considerado vilão por não ter a mesma visão de ética e moral difundida como correta em nossa sociedade.

A imagem do personagem Francis Dollarhyde no episódio final (figura 06) foi responsável pela escolha do tema de pesquisa

quando me fez analisar as cenas da série como elementos construídos propositalmente, e não colocado ao acaso na narrativa, o que influencia na absorção da mesma pelo espectador.



Figura 06. O fim do Dragão Vermelho, Episódio 13, Temporada 3 - “*The Wrath of the Lamb*”. Fonte: captura de tela

A direção de arte é responsável pela criação da poética visual de um produto de audiovisual e é essa poética que gera estilos, sentidos e contribui diretamente para construção da narrativa (BERNARDAZZI, 2005).

Nesse sentido, a série de televisão *Hannibal*, ao utilizar linguagem visual característica, com contrastes de luz e sombra e densa pesquisa de ambientação, é um bom exemplo para estudos de direção de arte e poética visual quando fornece riqueza de elementos visuais capazes de auxiliar na explanação da narrativa ao público.

REFERÊNCIAS

BERNARDAZZI, R. Poética visual e a relação com elementos fílmicos da minissérie *Capitu*. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Resumos...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0453-1.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

GUIMARÃES, L. **A Cor Como Informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores.** 3 ed. São Paulo: Annablume, 2004. 147 p.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 245 p. ISBN 9788575032398.

MCLEAN, J. **The Art and Making of Hannibal: The Television Series.** London: Titan Books, 2015. 176 p.

MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes.** São Paulo, v. 5, n. 02, jan./jun. 2012. p. 29 - 52. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

MUNGIOLI, M.C.P.; PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Contracampo,** Rio de Janeiro, v. 26, n. 01, jun. 2013. Disponível em:

<<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/308>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

“ELAS ESTÃO VIVAS, DIABOS! É UM MILAGRE!”: UMA REFLEXÃO SOBRE O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO, A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÍDIA E A SOCIALIZAÇÃO NA SÉRIE *UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT*

Ana Paula Penkala

INTRODUÇÃO

Entre a maioria das vertentes feministas, a noção de *socialização* é muito cara tanto para a prática ativista quanto para as teorias – feministas ou de gênero. Os estudos culturais, particularmente aqueles atravessados pelos estudos de mídia e do imaginário, ocupam-se cada vez mais com a discussão a respeito dos processos de socialização através e por meio de discursos (no sentido foucaultiano)¹ e textos (no sentido bakhtiniano)², e nas representações (as quais não excluem a ideia de discurso nem deixam de ser textos).

A partir do entendimento do gênero enquanto uma construção social³, e da noção fundamental que atravessa parte representativa do pensamento feminista, de que o gênero é um sistema hierárquico; e de a socialização feminina se dá a partir de uma cultura engendrada em discursos, práticas, dispositivos, dentre

¹ Michel Foucault (2007), para quem o discurso existe/é construído na razão das relações de poder – e o gênero, entendido aqui como um discurso hierárquico, é evidentemente uma relação de poder -, compreende o discurso como mais que um conjunto de signos, definindo-o também a partir das práticas. Cultura e discurso são conceitos que se tangenciam, portanto. Neste sentido, pode-se dizer que o *discurso* de algo é aquilo que esse algo (ou alguém, representante de uma classe, um sistema, uma instituição) diz para além do texto – e, também, para além do verbalizado.

² O *texto*, para Mikhail Bakhtin (2003), é a materialização do discurso, a forma concreta que o discurso toma. Um filme pode ser um texto, assim como um de seus *frames* o é, ou uma música, uma poesia, um romance ou uma performance de dança.

³ Sobre a *construção social da realidade*, apoio-me aqui, evidentemente, em Simone de Beauvoir (2009), mas também em Antony Giddens (1991) e Peter Berger e Thomas Luckmann (2008).

os quais o audiovisual funciona como uma *tecnologia de gênero*, organizando estratégias discursivas e técnicas que constroem o gênero (LAURETTIS, 1987), se propõe, aqui, um olhar sobre a representação dessa socialização e dessa construção social. Desta vez, no entanto, não uma análise da forma como a mídia hegemônica *constrói* a mulher (e o gênero, o “feminino”), nem do *olhar masculino* (MULVEY, 1999) representado por personagens criadas, escritas, dirigidas e montadas por autores homens ou que assimilem a normatividade androcêntrica - olhar este que reincide sobre a sedimentada construção social de gênero em outros aspectos e objetos da cultura. O que este capítulo propõe é observar uma crítica à forma com que a mulher é representada nas mídias e a maneira como isso atravessa a socialização feminina, alinhavada por um novo contexto de produção que propicia maior protagonismo feminino nas instâncias criativas, concretamente a partir das temáticas e construção de personagem na série *Unbreakable Kimmy Schmidt*.

Unbreakable Kimmy Schmidt foi criada e desenvolvida pela atriz e roteirista Tina Fey⁴ (com Robert Carlock), e é um dos títulos mais representativos do serviço de *streaming* Netflix⁵, que assina outras séries onde o protagonismo ou o próprio olhar feminino acabam por criar um novo discurso sobre a mulher.⁶ A série constitui o objeto empírico desta análise, cujo recorte teórico-metodológico se dá sobre o discurso a respeito da socialização feminina e aspectos relacionados ao constructo social sobre *o gênero* (por natureza, o gênero feminino) a partir da primeira temporada, exibida em 2015⁷, levando em consideração a narrativa (de comédia) e o contexto de produção da série como potencializadores de um discurso de resistência.

⁴ Que também faz parte da produção executiva.

⁵ Serviço que oferece filmes e séries de TV pela internet, cobrando assinatura mensal sem limitar títulos aos assinantes.

⁶ *Jessica Jones* e *Orange is the new black* são exemplares nesse sentido.

⁷ A segunda temporada da série foi exibida em meados de 2016.

AS MULHERES-TOUPEIRA: NA FICÇÃO, NA VIDA, NA TEORIA CRÍTICA

A “inquebrável” do título, Kimmy Schmidt, é uma jovem de (quase) 30 anos que está aprendendo a viver em uma sociedade bastante diferente da que deixou, 15 anos antes, quando foi sequestrada pelo pastor de uma seita apocalíptica e mantida em um bunker com outras três mulheres. É com forte apelo de comédia *non sense* e algumas múltiplas camadas de crítica social e cultural que a narrativa acompanha “as aventuras” da personagem, uma otimista incansável, através de um universo de novas e tradicionais sociabilidades. A “questão feminina” é a tônica dos episódios, passando também por temas muito caros aos estudos de cultura, como a homossexualidade, a questão de raça, a gentrificação (BATALLER, 2012) e a cultura de consumo “globalizada”, relações de trabalho e conflitos de classe, apropriação cultural e a questão complexa que envolve o genocídio indígena e suas consequências culturais nos EUA. Tais assuntos vem sendo tratados sob diversos pontos de vista críticos e a partir de narrativas de variados gêneros, sendo o drama um dos mais comuns. Porém, em *Unbreakable...*, a comédia de situação, sublinhada por um tipo de humor ácido peculiar a Tina Fey, revela contornos interessantes à reflexão proposta por cada história, cada núcleo de ação ou cada questão posta em cena.

Com a pulverização de muitos movimentos sociais desde os anos 80, e a crise tanto da representação quanto das grandes narrativas, características da contemporaneidade⁸, o feminismo e/ou todas as questões a respeito da emancipação, luta por igualdade/equidade e libertação das mulheres passa por obrigatoria revisão e inevitável instabilidade. No mesmo passo em que os

⁸ Fredric Jameson discute o conceito político, social e cultural de representação no sentido de representatividade. Se neste parágrafo uso *representação* na acepção que o autor usa em sua teoria, ao longo deste trabalho, quando em falo da “representação da mulher”, estou fazendo referência a outro conceito de representação. O autor propõe, para essa definição, de uma presentificação/materialização visual de sistemas simbólicos, um outro conceito, o de *narrativas visuais*. Embora concorde com os procedimentos metodológicos e o argumento de Jameson nesta circunstância, continua usando o termo “representação” para designar a maneira como a mulher é “figurada”, descrita simbólica e concretamente, a partir de textos visuais ou não, no audiovisual. Sobre essas questões, ver: Jameson (1992; 1995; 1996).

discursos retrógrados do patriarcado vem sendo cada vez mais expostos e discutidos abertamente, e isso inclui uma parcela significativa dos produtos midiáticos, encontra-se no discurso “pós-moderno” do capitalismo e da “globalização” uma reformulação de antigas falas, em que pese a manutenção do próprio patriarcado e do capitalismo ele mesmo. É importante, para este capítulo e para a compreensão de uma relevante linha crítica dentro dos estudos feministas sobre as mídias, que se compreenda *patriarcado* como um conceito razoavelmente atrelado ao capitalismo, e em sua órbita a noção de uma lógica econômica que atravessa a cultura contemporânea (JAMESON, 1996).

O patriarcado é um discurso normativo hegemônico na sociedade ocidental contemporânea, tal qual o capitalismo. No cerne de sua normatividade está a opressão das mulheres e a dominação masculina, que partem da realidade biológica do controle sobre a reprodução e daí operam sobre os papéis sociais (cujo centro é a *família* e o *casamento* em suas acepções tradicionais), sobre as relações de trabalho e sobre as práticas e trocas simbólicas dadas a partir de estruturas e instituições. Compreender essas noções como indissociáveis dentro de uma parte da crítica feminista significa, por exemplo, entender que o discurso das mídias e os produtos da cultura popular fortemente influenciados ou perpassados pela midiaticização são manutenção do patriarcado e das relações de poder, opressão e dominação que dele ocorrem justamente porque há um silenciamento e um apagamento das vozes femininas. Esse silenciamento e apagamento operam como uma *aniquilação simbólica* (TUCHMAN, 1978) na medida em que acontecem porque só se reproduz o ponto de vista, a voz, a subjetividade e *história única*⁹ dos homens. George Gerbner (1970, p. 44, tradução minha¹⁰) postula que a “representação no universo ficcional significa existência social; ausência significa aniquilação simbólica”. Mais tarde, Gaye Tuchman (1978) expande o conceito,

⁹ Sobre *O perigo da história única*, ver a palestra da ativista e escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no *TED Talks*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Último acesso em 30 de outubro de 2016.

¹⁰ *Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation.*

falando sobre a sub-representação, a banalização e a condenação feminina que indicam essa aniquilação simbólica. Por banalização, por exemplo, podemos entender tanto a personificação do estereótipo de futilidade, a superficialidade no desenvolvimento de personagens, a criação de mulheres em papéis que não tenham relevância como também a banalização da violência misógina e da sexualização ou objetificação do corpo e da própria existência feminina.

Embora o termo *patriarcado* como cunhado por Max Weber (1999, p.128-141) seja conceito atrelado ao campo da sociologia, sua apropriação pelos estudos feministas nos anos 70 acaba por definir boa parte do sentido de seu uso atualmente. O patriarcado conforme a acepção social, ainda em voga até meados do século XX, trata de relações regidas por um sistema de normas que tem como base a tradição – que tem relação estreita, evidentemente, com a noção de *família tradicional*. O termo, do grego, já trata de uma primazia de autoridade por causa do tempo, um comando que vem da origem. (DELPHY, 2009) A apropriação pelo feminismo é atribuída, segundo Delphy (2009) a Kate Millet, em seu texto *Política Sexual*, de 1971. O sentido de patriarcado para o feminismo dá continuidade à noção social, embora, é claro, pense o sistema a partir do ponto de vista feminista, que inclusive vai tornar análogas as figuras do “pai” e do “marido”.

A ideia de uma “cultura patriarcal” denota uma estrutura e um conjunto de práticas e valores que atravessa toda a sociedade, nas esferas públicas e privadas. A autonomia da luta feminista pleiteia, inclusive, a separação conceitual entre capitalismo e patriarcado, embora reconheça, em suas linhas mais *socialistas*, uma relação entre ambos os sistemas. A análise que este capítulo apresenta está filiada à noção do patriarcado e do capitalismo como conceitos profundamente relacionados, uma vez que são sistemas hierárquicos que produzem opressões análogas mas, principalmente, por este evidenciar e agudizar as prerrogativas e o *modus operandi* daquele. Esta associação problematiza, na tradição, a forma como as relações já nascem misóginas e estão baseadas em

exploração racional(ista) do trabalho e opressão e exploração baseada no papel reprodutivo e sexual femininos.¹¹

Para o viés feminista aqui proposto, o patriarcado é refletido no capitalismo especialmente quando reproduz a noção de autoridade devida ao pai, que exerce esta função porque assim normatiza a tradição, diluindo a ideia de “pai” em “homem” e sobrepondo a tradição cultural de primazia masculina sobre as novas formas de relação social. A sociedade centrada na exploração racional(ista) do trabalho, por sua vez, reitera a relação de tradição e de poder oriunda das estruturas patriarcais, de modo que, ainda que esta autoridade seja abstrata, ainda é centrada na figura definida pelo discurso patriarcal como detentora da legitimidade de poder, ou natural *entitulado* a esse poder. Não por acaso, a sociedade capitalista reproduz com bastante nitidez a tradição que dá aos homens o direito ao título de chefes, comandantes, senhores, e explora o trabalho feminino de forma análoga à exploração da mulher no âmbito doméstico.

Assim, voltamos à discussão iniciada anteriormente, que trata do veto simbólico ao ponto de vista feminino na “indústria criativa” - quanto mais aguda é a incidência do viés capitalista nas sociedades, mais sua indústria criativa reproduz a dominação pressuposta no sistema patriarcal, em especial considerando-se que a objetificação feminina tem sido valorizada cada vez mais pela cultura popular dependente do sensacionalismo capitalista, para quem a mulher com auto-estima baixa é uma excelente consumidora. O entretenimento “de massa”, por sua própria natureza, é comumente visto como esvaziador, alienante e desestabilizador de discursos sérios, apostando fortemente na emoção fácil (quando não em sensacionalismo ou apelo estético ao violento ou erótico) e no humor controverso que busca o inusitado e o subversivo ao reforçar estereótipos e servir como manutenção de instituições hegemônicas e estruturas de poder. Não é intenção deste trabalho reforçar esta noção, ainda que parte dela seja importante para que tenhamos consciência da natureza do que é

¹¹ É evidente que a opressão misógina não nasce com ou a partir do sistema capitalista. O que se quer abordar aqui é a relação de manutenção que o capitalismo tem com a misoginia e a forma como o faz a partir de um sistema patriarcal.

preponderante nas “mídias de massa”. O que se propõe aqui observar é a forma com que esse mesmo entretenimento de massa tem usado seu lugar e função, atualmente, para desconstruir e vilipendiar *um “ancien régime”* (embora não exatamente *ancien*), de modo que estabeleça novas formas de resistência, em muitos casos controversas até para os próprios movimentos de resistência.

O feminismo chamado de terceira onda, movimento que surge depois dos movimentos feministas dos anos 70, vai sendo costurado a partir das tendências que vão sendo evidenciadas na segunda onda – as correntes liberal, radical, socialista, do feminismo lésbico e do feminismo negro¹², principalmente – e do que cabe aos movimentos sociais marginalizados em um paradigma completamente diferente daquele pelo qual a cultura ocidental estava organizada. Com a *globalização*, a noção atrelada a ela de *pós-modernidade* e a chegada ao que se chama de terceiro estágio do capitalismo (ou *capitalismo tardio*, outro sinônimo para *globalização* e *pós-modernidade*, para alguns autores) (JAMESON, 1996), há um acirramento maior das discussões que definem o feminismo. Parte-se, hoje, da ênfase na questão da representação da mulher (especialmente a midiática), na/da noção de gênero como construção social e do aprofundamento de duas das mais importantes lutas herdadas da segunda onda: o recorte sobre as condicionantes de raça, classe, sexualidade e etc.; o debate sobre a *abolição de gênero* e o combate ao *sistema de gênero*, dentro do que se destacam a militância focada na *cultura do estupro* e a estrutura patriarcal como campo de batalha que inviabiliza as lutas por igualdade, e lesbiandade política como radicalização de uma negação da *heterossexualidade compulsória* (BUTLER, 2015).

Não por acaso, as duas vertentes proeminentes do feminismo hoje são, respectivamente, a interseccional e a radical (ambas profundamente críticas à linha *liberal*)¹³. Os estudos feministas de mídia e de audiovisual costumam congrugar lógicas

¹² A corrente socialista, mais comum na Europa, de certa forma é assimilada às correntes de recorte lésbico e negro, sendo reconhecida desta forma, a partir de seu olhar que busca sempre os recortes (de raça, classe, sexualidade, etc.), como interseccional. A discussão aqui proposta segue esta última corrente crítica.

¹³ Sobre as correntes feministas e suas lutas, ver Hirata et al., 2009.

de ambas as correntes, mas (ou por causa disso) não há consenso quanto à série escrita por Tina Fey, cujo discurso parece se opor ao “militantismo” - este em franca decadência desde os anos 80. A militância de uma parcela significativa de roteiristas e diretoras nos EUA parece estar dividida entre o panfletário sutil, que abraça a comédia como instrumento crítico, e o drama argumentativo, que usa politicamente de indicadores sociais para a construção de uma ficção mais próxima da condição feminina real.

O caso de *Unbreakable*... estaria entre os sutis panfletários, respondendo à imagem pejorativa da feminista furiosa e pessimista criada pela cultura popular com uma personagem alegre, prática e (irritantemente, às vezes) otimista. Mais do que esse contraponto: as questões femininas debatidas na série são postas a um só tempo expondo-se o ethos masculino ao escárnio e provocando esclarecimento sobre temáticas profundas e eventualmente difíceis de forma sarcástica, leve e, muitas vezes, sutilmente costurando eventos cotidianos com uma linha de raciocínio crítica. A própria metáfora que serve de ponto de partida para a história da inquebrável Kimmy pode ser vista como um jogo sutil entre a (crítica à) horrível naturalização da capacidade de resiliência feminina (em uma cultura onde a mulher *sobrevive* a um sem número de violências ao longo da vida), (paródia de) um *modus operandi* tipicamente patriarcal (o uso de um discurso de verdade – religioso) para deleite da violência, e a analogia talvez banal, mas não inútil, entre a mulher presa no subterrâneo que ressurge depois de muito tempo e a (nem tão) atual retomada do movimento feminista e do debate sobre “a condição da mulher”.

A história que precede o que vemos ser tratado na série – sintetizada na abertura, que também é rica em referências à cultura das mídias – tem um sentido crítico peculiar. Kimmy sobrevive a um sequestro que a alienou do cotidiano e da normalidade da vida individual, psicológica, emocional, intelectual e politicamente. A despeito do teor dessa violência, já a metáfora de uma realidade sobre a classe feminina e exemplo de uma realidade comum a muitas mulheres, a série discute também – e talvez principalmente – a condicional segundo a qual se coloca a socialização da personagem principal: e se a vida de uma mulher fosse suspensa

aos 15 anos de modo que não vivesse uma das partes mais violentas da socialização feminina? Kimmy, aos 30 anos, tem a ingenuidade de uma jovem de 15, especialmente por não ter experienciado uma série de coisas que se impõe sobre a vida de uma mulher a partir da adolescência, porém é o exemplo vivo de uma violência tão grande quanto o seria sua socialização.

Talvez por esse motivo a confusão da crítica ao fazer análises superficiais da série, chamando-a de “comédia ingênua” (DA PAZ, 2016). A “ressocialização” de Kimmy e sua tentativa de não ser rotulada como a vítima, a “mulher toupeira”, é, nesta narrativa cheia de denúncias, contada a partir do equilíbrio entre o estranhamento infantil da personagem frente a situações que uma mulher adulta já aprendeu a transpor (o que desnaturaliza uma série de opressões que já tornamos transparentes pela sua banalização) e sua experiência de resistência usada para subverter a instituição tradicional de um patriarcado pós-moderno. A análise a seguir se debruça sobre a forma como a série, em especial a socialização da personagem principal e as temáticas levantadas na primeira temporada, constrói simbolicamente sua crítica.

BEAKING NEWS: THEY'RE ALIVE, DAMNED!

O primeiro episódio de *Unbreakable Kimmy Schmidt* nos introduz aos últimos minutos de Kimmy no *bunker* onde vem sendo mantida há 15 anos com outras três mulheres. Elas estão celebrando o que seria o Natal, porém suas referências (incluindo a música que cantam em torno da árvore) nos demonstram que há algo de diferente na *tradição*. É a primeira vez que a série debocha do cânone social, situando a realidade de Kimmy (que foi sequestrada por uma “seita do apocalipse”, tornando clara a alienação daquelas mulheres e demonstrando que a tradição é algo que pode ser inventado. Aqui a série já começa a estabelecer seu gênero narrativo, a partir do qual constrói sua premissa: derrubar instituições. O Natal, aqui, é simbólico: representa a um só tempo a tradição, a cultura cristã/religiosa, o culto deslocado a símbolos que são modificados conforme as conveniências.

O que serve a essas mulheres de contato com sua realidade anterior, uma forma de não se distanciarem da sociedade em que viveram antes de, segundo acreditam, serem protegidas do fim do mundo no subterrâneo, é a manutenção de uma tradição alegórica. A música cantada por elas, em roda em torno do pinheiro decorado, é uma apropriação para o que seria um novo tipo de Natal, num mundo completamente diferente, como acreditam ser desde que foram sequestradas. Essa apropriação já coloca em questão a própria natureza da tradição, demarcando o início de uma série de referências sutis a um sistema decadente – que ora pode ser a cultura cristã, ora a própria cultura norte-americana, ora o patriarcado ele mesmo. Através dos 13 episódios da primeira temporada, vários símbolos dessa cultura e sistema são alvo de piadas sutis, escárnio “elegante” e deboche *non sense*.

Já de início, a título de estabelecer uma marca que vai acabar se tornando a abertura e o tema musical da série, *Unbreakable...* faz uma das referências mais críticas à mídia, num tom que tangencia a celebração criativa dos meios de massa e das redes sociais, mas acerta em cheio na *cultura pop*. Misturando a estética – e o ethos – da internet com os gêneros discursivos midiáticos, desde os mais “tradicionais”, como as reportagens de telejornal, até os populares shows de variedades e/ou de entrevistas, “notícia” de forma algo sensacionalista a operação que abriu o bunker e descobriu as mulheres mantidas em cativeiro. A cena em que as mulheres são puxadas para a superfície simboliza um nascimento, com uma luz muito forte que as retira daquele espaço escuro e apertado. Quando saem, o terreno está tomado por policiais e pela imprensa e curiosos. É quando repórteres de TV começam a assumir a fala, de forma fragmentada pela montagem da narrativa, dando a cobertura do acontecimento. Em cada jornalista vemos a representação de um discurso, reiterada e sublinhada pela legenda que as acompanha, todas sob o título de “*Breaking News*”, o que compõe o ar sensacionalista dessa dinâmica. A jornalista (mulher) branca faz a cobertura com a legenda “Mulher brancas encontradas” e, em corpo menor, abaixo: “Mulher hispânica também encontrada”. O jornalista negro faz sua chamada acompanhado da chamada: “Líder de culto apreendido 'agindo de forma estranha' em um

Walmart”. Essa sequência é encerrada com a jornalista asiática (possivelmente de origem japonesa), que faz uma entrevista com um morador local que testemunha a surpresa pelo que viu acontecer bem em seu quintal. É interessante observar o uso (jocosos) do discurso das mídias numa crítica sutil ao tipo de enquadramento feito por cada voz daquelas falas.

A jornalista branca contrasta com a evidente subalternização da mulher latina quando a chamada coloca uma das mulheres (a hispânica) em separado, destacando (e sobrepondo discursivamente) as mulheres brancas encontradas. Essa cena curta parodia o privilégio e humanização dos atores sociais brancos em detrimento “dos outros”, imigrantes, latinos, “de cor”. Já a cena com o repórter negro contém uma inversão ideológica quando, na fala de um homem negro, faz uma paráfrase às alegações de policiais e agentes legais na apreensão (e até agressão) de homens negros, pois são sempre pressupostos como “suspeitos” ou apontados como agindo estranhamente (em algum local comercial).

A fala da repórter asiática recorta um outro tipo de referência, saindo da mídia tradicional e mencionando a internet e a cultura associada a ela. Primeiro, introduzindo a chamada como uma entrevista normal, através do contexto¹⁴ compreendemos a referência a um vídeo que “viralizou”¹⁵ na internet em 2010, conhecido como “*Bed Intruder Song*”¹⁶, e que é um ícone desse tipo de apropriação hoje extremamente comum no YouTube. A entrevista original, com Antoine Dodson, foi feita por ocasião da invasão e tentativa de estupro de sua irmã, evento que termina com fracasso do invasor. Com sotaque musical que lembrava as músicas de hip-hop, a fala de Dodson acabou sendo transformada em música através do Auto-Tune, aplicativo que melodiza ondas

¹⁴ Um homem negro relatando um sinistro ocorrido diante de seus olhos de forma que sua fala – marcada por um tipo de entonação característica da comunidade negra do sudeste e sul dos EUA – seja percebida de forma melódica.

¹⁵ Qualquer produto de mídia (vídeos, imagens estáticas, gifs e até frases em reportagens) que tem muitos acessos e é muito referenciado, a ponto de se transformar em algo icônico, é chamado “viral” pois tem difusão e alcance análogo ao de um vírus, propagado de pessoa a pessoa.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bMtZfW2z9dw>

sonoras através de uma correção na sua afinação. Na mesma época ficaram conhecidos inúmeros *Auto-tune the news*, série de vídeos que faz afinação e melodização na fala de jornalistas de TV, transformando as notícias em músicas. (CONTER, 2016)

A sequência em *Unbreakable...*, que mais tarde se transforma em sua abertura, faz referência a esses dois fenômenos (*Bed Intruder Song*, o vídeo, e os *Auto-tune the news*) e acaba propondo uma reflexão sobre a relação dos discursos, formatos e produtos midiáticos com a cultura de massa e a cultura pop, introduzida pela fala da jornalista japonesa, que introduz esse novo recorte após as falas que a antecedem, mais enquadradas no que chamaríamos de “mídia tradicional”. Talvez por *cultura pop* estar fortemente associada ao fluxo de produtos japoneses, atravessados por um fenômeno de produção incessante de ícones midiáticos – especialmente no campo da música, a forma dessa construção simbólica se dar através da fala de uma repórter japonesa segue a lógica das falas anteriores, onde a *piada* e o deboche crítico são formados a partir de inesperadas ou inusitadas conexões simbólicas.

Nem sempre inesperadas ou inesperadas, como é o caso do que diz uma jornalista branca quando o cabeçalho de sua matéria fala sobre “mulheres brancas encontradas”, excluindo, na inclusão, a mulher hispânica que aparece segregada. O recorte feminista aqui coloca em questão justamente uma opressão dentro da opressão, na construção das mulheres não-brancas como inferiores.

O que é especialmente rico aqui é a maneira como a série, já no primeiro episódio, nos expõe a tantas questões extremamente importantes dentro da problematização sobre a marginalização das mulheres. Um dos alvos frequentes é a cultura pop e a própria cultura de massa, da qual a ficção seriada norte-americana faz parte e de modo que a discussão seja construída a partir de um dispositivo característico desse gênero narrativo. A comédia *non sense* invariavelmente usa conexões inusitadas e inesperadas – frequentemente chocantes ou bizarras – para provocar, a partir do estranhamento e do deslocamento de sentidos, um terceiro sentido, crítico e não raro ácido.

Kimmy já é uma personagem que atualiza essa noção ao representar uma mulher de trinta anos com mentalidade “infantilizada”, porém absolutamente sóbria e consciente quanto a sua própria condição – de mulher, de sobrevivente de uma violência. Mas a série vai além, transformando em um imenso fluxo de referências à cultura pop e aos produtos e discursos midiáticos aquilo que é a própria crítica a essa cultura, produtos e discursos. Não é apenas a marginalização e opressão sobre as mulheres que a série tematiza, mas preponderantemente o lugar da mulher e a condição feminina *hoje*, numa sociedade atravessada por uma cultura onde o discurso sobre a mulher é, acima de tudo, um discurso construído pelos *mídia*. Onde a cultura, acima de tudo, e a realidade, em última análise, são construídas pelos *mídia*. Enquanto assume que muita coisa ainda não mudou em se tratando da dominação masculina (a metáfora da série fala sobre isso também), coloca a lógica cultural contemporânea como um recorte importante para os estudos críticos do feminismo. Não há como o feminismo da terceira onda não ser sobre representação quando estamos, enquanto cultura, atravessados pelos discursos midiáticos predominantemente.

Ao usar a cultura pop como uma forma de *ethos* e *estética* ao mesmo tempo, a narrativa sobre “as aventuras de Kimmy Schmidt” fora do bunker se constrói como um gênero dentro da comédia que é muito palatável ao gosto popular, especialmente de uma geração (que talvez seja o alvo da série) que vive a lógica dessas trocas. As constantes referências à iconografia da internet e das variedades midiáticas “reaquecem” o gênero já popular por natureza, criando uma relação de proximidade com seu público através da partilha desses referenciais.

Nem a estética de telejornal escapa à “betoneira” da cultura pop depois da paródia dos *Auto-tune the news*, o que também acrescenta ao *ethos* dessa cultura um aspecto esvaziador, já que torna (quase) todas as imagens midiáticas em imagens de consumo rápido e superficial. Esse discurso palatável característico da cultura pop, não é apenas uma estratégia para que o texto da série seja absorvido e até apropriado, mas uma *forma* que interfere radicalmente nesse texto. Em princípio, porque recondiciona o

caráter militante do feminismo de segunda onda, engajado e sempre transformado em estereótipo altamente prejudicial; e em última análise porque discute uma condição feminina que deve ser tratada dentro dos seus próprios termos. Ao investir a série dessa *forma*, seus criadores produzem uma crítica que é o centro de seu *conteúdo*.

Uma das grandes questões do feminismo hoje sendo a representação da mulher, em que pese a própria crise das representações pós-moderna, essa problematização passa, obrigatoriamente, pela midiaticização enquanto fenômeno histórico, social e cultural e as formas assumidas por esse fenômeno nas relações interpessoais e de classe. A relação da midiaticização e da cultura pop com a condição feminina é inequívoca. Cristiane Sato (2007) define a cultura pop como produção em larga escala de ícones que são consumidos pelas pessoas por meio da mídia.¹⁷ Esses ícones são efêmeros por definição, e possuem alta pregnância entre as pessoas. Para compreender *cultura pop* é necessário que se delimite conceitos que eventualmente se atravessam uns aos outros mas, sobretudo, que se estabeleça a relação mais importante dentro dessa conceituação, que é o contexto histórico de produção e o estágio de midiaticização em que vivemos.

O termo “cultura pop” é comumente tratado como equivalente a *cultura popular*. O equívoco reside na raiz do “pop” no idioma inglês. O conceito com o qual trabalho aqui, especialmente para que possamos pensar uma diferenciação entre o *pop* e o *popular*, advém da noção mais complexa de cultura conforme uma acepção mais “antropológica”, embora seja atravessado de forma significativa pela ideia modernista de “cultura erudita vs. cultura de massa(s)”. A definição antropológica de cultura a trata como “[...] um substantivo coletivo para padrões de comportamento socialmente adquiridos através da tradição: linguagem, costumes, crenças e instituições” (SCHELLING, 1990, p. 28). É, segundo ainda Schelling, “supra-individual”, pois “[...] aprendida, partilhada e adquirida, tornando-se permanente através

¹⁷ Esta definição de cultura pop é aqui utilizada pois explica de forma sucinta, para os propósitos deste capítulo.

do tempo e independente de seus portadores”¹⁸ (*ibidem*, p. 28). A autora pontua, do conceito antropológico de cultura, a condição da *partilha de significados*.

No primeiro volume de *Cadernos do Cárcere*, Gramsci (1999) fala sobre todos sermos filósofos, pois a existência consciente carrega sempre uma visão de mundo (uma *filosofia*). Todos somos filósofos e os limites e características dessa *filosofia espontânea* estão inseridos em três esferas:

- 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que geralmente se conhece por “folclore”. (GRAMSCI, 1999, p. 93)

Aproprio essa acepção aqui para definir a cultura popular (e como ela está intimamente ligada ao sistema de gênero, como venho mencionando, e ao que depois se multiplica na cultura pop), que seria o conjunto formado pela linguagem e sua instância simbólica, pelo conhecimento popular tratado como senso comum – que tem suas relações com a tradição, evidentemente - e pelo sistema de crenças e, por que não dizer?, mitos fundantes. Para Gramsci, essas três esferas denotam, espontaneamente, visões de mundo, e essa noção é de grande importância aqui para discutirmos, primeiro, sobre um sistema de dominação (o patriarcado) e sua crítica (o feminismo); segundo, sobre como a cultura popular pressupõe uma hegemonia. Não trato aqui de “uma cultura hegemônica” sobre outra cultura, mas uma cultura que serve a um sistema (ou que é o próprio sistema) cujo discurso hegemônico é o da dominação masculina.

¹⁸ É preciso, evidentemente, relativizar a definição de “permanente”, neste caso, uma vez que a própria concepção de Gramsci questiona o caráter imutável dessa cultura, posto que “o povo” é capaz, por meio de práticas (críticas), responder à cultura e em certa medida modificá-la. A cultura deve ser compreendida a partir da história.

A “cultura dominante” concebida a partir da noção de “alta cultura”, que é a concepção de cultura relacionada à erudição, é, para os fins desta reflexão, também um reflexo do que se entende aqui como cultura popular. Por isso dizer que *cultura popular* é um conceito fugidio, e necessário especificar tais limites, pragmaticamente. Não seria possível, neste capítulo, um aprofundamento das concepções de cultura, cultura popular, cultura massiva e etc. A cultura popular é quase sempre explicada nos termos em que se diferencia (se contrapõe) da cultura erudita, sendo esta especializada, intelectualizada, elitizada, e aquela uma cultura considerada frívola, amadora, “de gosto duvidoso”. Não é interesse definir, aqui, o que pode ser cultura popular ou não e, portanto, não estendo esta questão para além de uma definição. Para os fins a que se destina a reflexão aqui proposta, interessa pensar a cultura pop dentro do que se chama, a partir de uma leitura contextualizada de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006) de indústria cultural, ainda que com importantes ressalvas ao teor apocalíptico com que tratavam os “meios de massa” (um termo também em desuso) então.

A relação dessas questões com a cultura pop, as mídias e a representação “de gênero” que esse processo/sistema engendra é crucial, especialmente se considerarmos que a cultura pop reflete fortemente saberes e práticas sociais da cultura popular, ainda que em seu sistema próprio busque, comumente, tornar superficial o sentido de suas produções de forma que possa obter maior pregnância – a título, muitas vezes, de mero entretenimento. Atravessa toda a primeira temporada de *Unbreakable...* a crítica aos gêneros e discursos midiáticos e ao universo que lhes dá suporte ou é produzido por ele. No primeiro episódio, isso é mais claramente – e de maneira mais paródica – explorado, especialmente se considerarmos a relação deste como o resto da série como uma espécie de estatuto ou contrato. “A partir daqui”, diria a série, “a mídia será tratada desta forma e a partir destas relações”. O uso de ícones, tendências, paradigmas da cultura pop como um ethos e também objeto de crítica seria irônico, talvez contraditório, não fosse tão pertinente a um contexto pós-moderno. O conceito de indústria cultural a partir de Adorno e

Horkheimer (2006) tem em seu núcleo a noção de que a “[...] cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (p. 99). Essa semelhança acontece na repetição de padrões que formam uma estética (e, eu diria, uma ética, um ethos) que existe em função da exploração do consumo, ou do seu hiperestímulo.

A série critica o consumo de bens usando a mesma linha de raciocínio com que critica o consumo da imagem da mulher e sua coisificação. A forma com que a cultura pop cria um amálgama estético e ético no social (que é perpassado por essa própria cultura) transforma os discursos, os textos, as realidades e as representações em superficialidades quase que construídas do mesmo tecido. Tudo é referência, tudo é uma paródia, ou um “pastiche” (JAMESON, 1996), e portanto nada parece ser capaz de ser levado a sério, o que se constitui no centro da maioria das prerrogativas do entretenimento massivo e do estímulo ao consumo via mídia. A série usa, para sua crítica social, feminista, a mesma forma que a cultura pop assume na vendagem de discursos tradicionais reciclados, correndo, evidentemente, o risco de ser tomada como superficial, porém trabalhando de forma detalhista numa estratégia própria da lógica de mercado da indústria cultural.

Em várias instâncias midiáticas (através de vários gêneros e discursos), a história de Kimmy e das “mulheres toupeira de Indiana” é contada de forma a enfatizar ora a representação da mulher, ora a violência simbólica a que são submetidas, ora temas nevrálgicos para a pauta feminista atual. Isso é pontuado com referências por vezes explícitas a uma cultura estética, a uma linguagem que representa a cultura pop em seu aspecto mais crítico, através da infinita releitura, apropriação e recondicionamento de imagens, ícones, ideias, como é o caso específico da linguagem da internet.

Ao serem libertadas do bunker, as “mulheres toupeira” são alçadas a celebridades instantâneas, cumprindo uma agenda de “aparições” midiáticas que as transporta de vítimas de um lunático fundamentalista (e de todo o contexto violento que sustenta o fato) para o universo difuso, inumano e superficial das celebridades midiáticas. Esse *reenquadramento* desconstrói, dilui e banaliza o ocorrido, esvaziando de sentido a violência contra essas mulheres

e propondo um sentido que a própria vinheta de abertura ilustra: o inusitado de nossa cultura que convive com avanços tecnológicos e relações sociais avançadas e atos bárbaros e obscurantistas (não é por acaso a referência à figura do “fanático religioso” e seu uso das mulheres como bode expiatório de sua “profecia” apocalíptica); o mito das mulheres como seres inquebrantáveis e resilientes numa sociedade que as desumaniza também por enaltecê-las; a desumanização que a violência do sequestro e cárcere privado pressupõe na mesma estrutura que transforma em célebre a vida cotidiana dessas mulheres.

O reenquadramento midiático do evento, em si, reproduz simbolicamente a violência contra essas/as mulheres ao transformar o evento em algo midiático em si, sobrepondo a suas histórias pessoais a narrativa “jornalística” que reorganiza fatos de forma que possa transformá-los em “notícias” a serem vendidas e consumidas. A mídia, aqui, não representa papel diferente do atribuído ao pastor, uma vez que age de forma análoga a este ao destituir essas mulheres de suas histórias e transformá-las em um modelo daquilo que ele/a mídia espera das mulheres. No bunker, as mulheres são todas uniformizadas (usando roupas padrão) e submetidas a uma rotina que as despersonifica e aliena, isolando-as de sua vida. Em analogia, ao participarem de um programa de entrevistas, são chamadas de “mulheres toupeira” - o que também as uniformiza, marca-as com o signo da violência que sofrem ou do fato midiático o qual protagonizam, não permitindo que sejam donas de suas próprias histórias, e as obriga a reviver a violência que as leva até aquele ponto. Ao dizer que prefere não ser chamada de mulher toupeira, Kimmy é ignorada pelo apresentador do programa, que continua chamando-a assim, como clara ênfase sobre os procedimentos recém mencionados e referência a um tipo de violência simbólica corriqueira na socialização das mulheres, figurada na imposição de títulos, derogatórios, estranhos, humilhantes, agressivos ou bizarros sobre suas humanidades e no “desagenciamento” e silenciamento de suas necessidades.

No programa de entrevistas, a metáfora dos papéis femininos que as “mulheres toupeira” representam explicita algo que a série mantém como um código em vários de seus temas.

Kimmy representa a vítima adolescente, um dos estágios mais vulneráveis de sua socialização, quando está exposta a muitas das violências sexualmente motivadas. Donna Maria, “a hispânica”, imigrante que trabalha em uma empresa de terceirização chamada *Empregadas Felizes*, representa a subalternidade, a vulnerabilidade que sua condição de estrangeira/imigrante e sua classe econômica lhe reservam. Simboliza o trabalho feminino inglório da manutenção e limpeza, papel cumprido por uma grande parte das mulheres, ainda que possuam outros “empregos oficiais”; o espaço doméstico, destinado às mulheres pelo patriarcado; a sujeição a um tipo de trabalho que é considerado socialmente, especialmente nas culturas altamente capitalistas, como menor, improdutivo, isento de saber ou técnica, desumanizador por natureza. Donna Maria representa a servidão feminina, que lhe é imposta como natural e sobra a qual é moldada a perceber-se como grata e feliz. O nome da empresa, *Empregadas Felizes*, ressalta a violência com que o capitalismo transforma as relações de trabalho da subalternidade em relações análogas a um regime de escravidão.

Cyndee é a mulher alienada que sonha em ocupar um lugar para o qual é designada pelo patriarcado, o de esposa e mãe em uma família tradicional, sonho este que irá perseguir logo que sai do bunker, se engajando em um relacionamento romântico. Enquanto vislumbra seu destino “de princesa”, evocando ideais representados tanto pela própria figura da princesa na cultura popular, quanto a da “esposa de um homem importante”, personagem corriqueiro entre as mulheres de classe média e alta que se sujeitam ao ideal machista eternizado pela publicidade dos anos 50 e pela própria cultura pop do pós-guerra nos EUA, Cyndee encarna a noiva dedicada à benemerência, ao trabalho social, ao trabalho voluntário e caridoso pelo qual são conhecidas princesas e primeiras-damas. Não é apenas irônico como propositalmente realista que seu sonho de um casamento ideal a impeça de enxergar que está envolvida em um relacionamento de fachada que a homossexualidade do futuro marido. Já Gretchen é a mulher que sofre o cárcere por 15 anos de forma voluntária, depois de ser seduzida pela internet pelo pastor.

No programa de entrevista deixa entrevermos que engaja-se facilmente em relacionamentos abusivos por ser ingênua e compreender seu papel como o fora “vendido” pelo discurso religioso (quando aceita o que pensa ser uma proposta de casamento pelo apresentador, por exemplo). Veste, no programa de TV, a mesma roupa que o pastor disponibilizava para as quatro mulheres, uma espécie de camisola/vestido que evoca a vestimenta das mulheres nas culturas religiosas antigas ou das comunidades *amish* ainda existentes nos EUA. Sua figura é adornada com um penteado que a desloca no tempo com relação às outras mulheres.

É ela a escolhida para o quadro de “transformação” que o programa organiza, promovendo uma mudança visual que a transforma em “uma outra mulher”, uma espécie de alegoria de mulher generalizada em seu corte de cabelo e penteado contemporâneos, maquiagem pesada, vestido de festa vermelho, justo e curto, e salto alto. Embora tenha passado por uma transformação visual radical, Gretchen continua apresentada como a figura de feminilidade determinada pela cultura patriarcal como um modelo, análogo ao ideal do pastor, porém sem o teor religioso como um dos desígnios masculinos. Das duas formas, a série propõe representações da mulher – consideradas como normais e até como uma escolha pessoal de cada uma – a partir de um parâmetro de “gênero” construído socialmente. O modelo ideal do pastor apenas desloca no tempo aquilo que se preconiza como mulher “perfeita”, e esse deslocamento igualmente serve como uma crítica. Tanto a mulher ideal do fundamentalista religioso quanto a visão desenhada pela sociedade capitalista pós-moderna é uma construção coisificante, alienante, que transforma essa mulher em objeto de desejo passivo do homem.

A TV já banalizou sua imagem, já as rotulou como vítimas (uma forma pejorativa de deturpar a experiência das mulheres com a violência, como se sabe no movimento feminista, reduzindo-as ao que sofrem para também mantê-las no mesmo lugar), já reduziu suas humanidades a um espetáculo grotesco de entretenimento de gosto duvidoso e sensacionalista. Kimmy decide ficar em Nova York e então procura um lugar para morar e trabalho, e acaba dividindo um apartamento com Titus Andromedon, ator e cantor

negro e homossexual que busca uma chance na Broadway enquanto faz “bicos” em bares, restaurantes ou como entregador de panfletos.¹⁹

Em uma discussão, Kimmy ouve de Xhantippe, enteada de 15 anos da senhora Voorhees, para quem trabalha como uma espécie de babá/governanta, que “A Disney mente para menininhas. Madrastas não assustam, babás não são mágicas, e anões/duendes não te deixam dormir em sua casa sem esperar nada em troca”. Lembremos que Kimmy não viveu (em sociedade) o período marcado pelo questionamento de alguns dos discursos clássicos dos estúdios Disney, responsáveis pela manutenção e reforço de um imaginário eurocentrista, heteronormativo, machista e anti-diversidade, a despeito de suas tentativas de “revisar” paradigmas. Kimmy, enquanto adolescente (o que, socialmente, ainda é), é confrontada com a nova realidade (dos EUA, do mundo) através de situações que exploram, entre outras coisas, o quanto a cultura midiática modificou a cultura popular.

O “fim da inocência” do paradigma Disney, quando padrões de comportamento são questionados a partir das entranhas de suas histórias mais clássicas, coincide com a expansão do “império” midiático que é dono desde estúdios como o da Pixar até da franquia de filmes Guerra nas Estrelas. A Disney, representando uma indústria, mas mais do que isso, uma cultura, um modo de ver o mundo, uma narrativa fantástica que foi responsável pela atualização dos mais tradicionais contos infantis, representa também um discurso reiterador da cultura patriarcal, às vezes em sua acepção mais tradicional (por conta das histórias de eras pré-modernas). Um discurso segundo o qual madrastas são más e invejosas e odeiam suas enteadas jovens e bonitas (como em *Branca de Neve*, filme de 1937), princesas almejam ser descobertas por um príncipe (como na imensa maioria dos “filmes de princesa” do estúdio) e babás são mágicas (como no clássico em *live action*

¹⁹ É interessante notar na realidade de Titus a crítica à indústria milionária cinematográfica norte-americana e sua produção massiva de ícones e produtos que soterra práticas locais e produção independente, realidade que deixa na miséria os “peixes pequenos” e aqueles que ainda buscam produzir de forma independente ou artesanal sua arte.

Mary Poppins, dirigido por Robert Stevenson em 1964), que reforçam modelos femininos cultuados pelo patriarcado e normas tradicionais de vida (família heteronormativa, papéis femininos restritos ao doméstico e à dependência do homem, etc.).

Com exceção deste último, em que vemos até uma sufragista como uma das personagens principais²⁰, e outros raros, os clássicos Disney vendidos para o público infantil – em especial, as animações – são responsáveis por alguns dos mais prejudiciais enraizamentos do pensamento machista, não apenas por fazer apropriações de histórias já construídas a partir de um modelo social arcaico altamente misógino (PENKALA, 2014), mas por criarem um modelo de comportamento que influenciou e ainda influencia as normativas segundo as quais meninas são socializadas. Esse discurso normativo está subsumido na forma idiotizante com que se oferecem ícones de princesas sem autonomia ou agência, banais, preocupadas com a própria beleza, donzelas em perigo ou moças impotentes (adormecidas), cujo único desígnio é servir de enfeite e ser um bom modelo feminino para cumprir o único destino apropriado a uma mulher: casar-se com um príncipe encantado(r).

É inesquecível a imagem da Branca de Neve frágil, delicada, extremamente alegorizada enquanto canta e dança pela casa em meio aos “animaizinhos”, limpando a cabana onde moram os sete anões enquanto eles trabalham. Branca de Neve, assim como *Cinderela*, *A bela adormecida*²¹ e outras animações da Disney inscreveram na cultura popular (e na cultura pop, também) aquilo que o patriarcado espera de todas as mulheres jovens e bonitas – ou o que pensa delas quando envelhecem ou são feias, reforçando estereótipos e marcadores de “gênero” construídos socialmente como próprios da mulher.

²⁰ O filme se passa na época do auge do movimento das mulheres pelo direito ao voto, em Londres. A Sra. Winifred Banks, da família que contrata Mary Poppins, é uma *suffragette*.

²¹ Branca de Neve e os sete anões (Snow White and the seven dwarfs), David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937; Cinderella, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1950; A bela adormecida (Sleeping beauty), Clyde Geronimi, 1959.

A relativa descrença pós-moderna no padrão narrativo Disney aponta também para uma guerra que vem sendo travada pelos movimentos sociais marginalizados desde pelo menos os anos 70. O discurso de seus filmes é hegemônico na medida em que reitera as tradições, faz circular dizeres que reforçam privilégios e fazem a manutenção de um *status quo* e, principalmente: serve para garantir a permanência e observância dos valores ocidentais preponderantes. Sua hegemonia não se limita a “desenhar” um modelo de mulher a ser seguido, mas a representar um contraponto indesejável, sempre localizado no lado mal da dicotomia maniqueísta ocidental, na figura da vilã, que ainda sofre simbólica e concretamente castigos por ser quem é.

A senhora Voorhees é a alegoria de uma madrastra tipicamente disneyana: uma mulher de meia idade que era amante do hoje marido e hoje lamenta as investidas deste sobre mulheres mais jovens. Seu terror é humanizado numa personagem que tematiza a agenda atribulada de uma mulher em ordem de manter um ideal ocidental de feminilidade. Seu medo de perder o marido e o *status* social advém de uma ameaça comum a todas as mulheres, ainda que com as devidas especificidades de classe. A existência da mulher é legitimada pelo homem, e isso aparece no discurso midiático sob várias formas. O que a Sra. Voorhees faz é depender de um marido para amá-la, legitimá-la enquanto ser humano, sustentar os caprichos que são, na realidade, impostos para atender ao homem (a beleza, principalmente). Xhantippe, a típica adolescente rebelde de 15 anos, lhe serve de contraponto. É jovem, mas recaem sobre ela todo tipo de cobranças de um sistema machista: ela finge ser uma moça “descolada” que tem uma vida sexual ativa (Kimmy descobre que ela é virgem, pelo contrário) com homens mais velhos (e eventualmente casados).

Suas amigas vivem perseguindo um ideal de beleza ditado pelo mundo da moda e também tem (ou fingem ter) uma relação naturalizada com uma sexualidade que acreditam ser parte de sua autonomia. Suas falas, no entanto, revelam que são adolescentes imaturas usadas por homens mais velhos (quase sempre casados, o que simetriza com a realidade da Sra. Voorhees). Uma das questões mais discutidas no movimento feminista hoje é justamente o

discurso da falsa liberdade sexual, especialmente quando imposta a meninas tão jovens, para naturalizar um fetiche misógino que comumente é radicalizado no termo “cultura pedófila” (GREY, [2015] 2016). É evidente que não se está falando de uma cultura em que pedófilos e suas práticas não sejam criminalizados, ou de um permissão concreta para o abuso de crianças (e adolescentes, já que o termo *cultura pedófila* inclui representações que também atingem jovens nesta faixa etária). Trata-se de uma cultura em que valores, práticas, produtos, instituições e representações naturalizam o consumo erótico da imagem de crianças e adolescentes, cultua o corpo e uma personalidade feminina infantil, banaliza a erotização precoce e torna legítima a “preferência sexual” por índices próprios do corpo ou da vivência e personalidade infantil e adolescente (como a ojeriza de homens pelo corpo feminino sem depilação que é difundida como um ideal sexual de feminilidade, a imagem de moda que expõe corpos infantilizados ao consumo fetichista e perpetua um padrão de beleza feminino mais próximo do corpo adolescente e pré-púbere que de uma jovem adulta normal). Ivo Lucchesi (2001/2002, s/p) propõe o conceito a partir do reconhecimento de “[...] uma construção sistêmica da qual se origina um imaginário societário que, sem o perceber, desemboca na instalação de uma cultura pedófila”. Não se trata de uma “[...] realidade societária na qual vigore a prática da pedofilia [mas do] [...] reconhecimento e desmascaramento de uma construção cultural que subliminarmente abriga em sua fundação um imaginário de perfil pedófilo” (LUCCHESI, 2001/2002, s/p).

Um dos exemplos mais comuns dessa cultura nas mídias é a forma com que a figura da ninfeta sedutora é popular no imaginário erótico dos homens, uma questão que não é nova nas artes (literatura, cinema, pintura, etc.). A cultura pop é profundamente pedófila em vários aspectos, difundindo a imagem de moças com rosto inocente, penteado infantil e indumentária colegial como um dos ícones de consumo erótico mais rentáveis. A indústria cultural, e a mídia e a cultura pop dentro dela, tem papel fundamental não só na forma como essa cultura se difunde como na maneira com que isso é construído já contendo um alibi para a

(possível) culpa. Lucchesi (2001/2002, s/p) atribui ao *complexo midiático* seu devido lugar nessa rede nociva:

O que está posto nas transformações que, passo a passo, foram esquadrinhando a “cultura pedófila” refere-se ao que nomeamos *metástase do ethos*. Capital, complexo midiático e linguagem integram o tripé desse radical deslocamento de sentido que seria responsável pela edificação da ética, afetando os processos vivenciais subjetivos dos seres expostos ao modelo vigente. A esses seres, parece não mais lhes pertencer a condução de si mesmos. Em outros termos, a ordem do capital, voltada unicamente para a multiplicação de seu lucro, financia e faz parceria com a mídia que, em nome também da rentabilidade financeira, redesenha o molde das linguagens. Na outra ponta, vasto contingente de consumidores que, enredados por sucessivas dificuldades cotidianas, promove sua liberação na absorção do que lhe é ofertado. Nessa trama, opera-se o “crime” sem a presença incômoda do “cadáver”. Assim a vida de milhões de seres segue sem maiores ameaças à ordem constituída e estabelecida. Na síndrome da “cultura pedófila”, perdeu-se a gravidade do ethos. (grifo no original)

A infantilização de mulheres adultas também opera na forma como o “ideal de princesa” é difundido pela mídia. No episódio seguinte à fala de Xhantippe sobre o mito da Disney, o tema central é o primeiro encontro romântico de Kimmy depois de sair do bunker. Não é apenas irônico que a primeira cena mostre um sonho da personagem, que está vestida de princesa diante de um homem vestido com o traje típico dos príncipes encantados eternizados pela Disney. O sonho se torna pesadelo quando, ao entrar em seu quarto, se dá conta que está novamente no bunker. Seja ridicularizando os ícones levados a sério pela cultura pop ou pela própria cultura midiática, seja problematizando com seriedade aquilo que é vendido para entretenimento, *Unbreakable Kimmy Schmidt* tematiza as grandes questões do feminismo de modo que sejam colocadas em seus lugares.

O faz comumente utilizando a própria linguagem pop ou a estrutura social patriarcal. Cumprindo seu papel de comédia na indústria do entretenimento, a série torna situações instituídas e estruturadas no tecido social como questionáveis e absurdas, como a própria alegoria da espetacularização do inusitado e sensacionalismo enquanto cultura preponderante nas mídias. Não saindo, no entanto, do gênero dentro do qual constrói seu discurso, *Unbreakable* torna questões sobre a socialização feminina em uma sociedade altamente industrializada e midiaticizada mais nevrálgicas, enfatizando a naturalização com que a cultura patriarcal trata a violência contra a mulher, a maneira acéfala como a cultura pop esvazia humanidades ou o próprio discurso crítico social. Dentre os temas mais discutidos nessa reflexão está o que cria o conceito da série e a própria identidade da personagem (e que acaba sendo radicalizado, na sociedade ocidental contemporânea, pela midiaticização), que é a infantilização da mulher e sua coisificação e consumo fetichista.

O TÊNIS COM VELCRO E A CULTURA DISNEY CHANNEL

Ninguém nasce, biologicamente, pertencendo ao conjunto de características atribuídas, de forma generalizada, a um gênero. Não por acaso, gênero é quase sempre usado como sinônimo de *feminino* (na teoria e no senso comum) pois se refere a uma categoria social construída em torno de um “outro”, que seria o natural, neutro ou, especialmente, *universal*: o masculino.²² A diferença social entre os sexos é, ainda, tema marginal na teoria, como pontua ainda Nicole-Claude Mathieu (2009). Essa diferenciação carrega marcas ou consequências, para ela: a diferença nas vestimentas, comportamentos e ações físicas e psicológicas, acesso desigual a recursos materiais e mentais. Dentro desse olhar, uma corrente conceitual francesa considera, no início dos anos 80, sobre a relação entre sexo e gênero, que esses não são simplesmente categorias bissociais, mas *classes*. Essas classes (no sentido marxista) se constituem pela e na relação de poder que

²² Sobre o masculino como universal, ver: BUTLER (2015, p. 202); BEAUVOIR (2009, p. 361); HIRATA et al. (2009, p. 61-63, 187, 270-271).

significa a hierarquia de homens sobre mulheres. O gênero, segundo Mathieu (2009) é o que *constrói* o sexo. O sentido de *mulher*, portanto, é esse: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 361) através de uma construção social, o gênero, determinada pela relação hierárquica entre os sexos, na qual homem/macho é o universal, o padrão, e a fêmea humana é inferior, subalternizada por sua condição dentro de um sistema biológico-reprodutivo.

É particularmente interessante a passagem, em Beauvoir, sobre essa construção *feminina* a partir das vivências, da socialização da menina, da criança. Quando a menina compreende que os homens são os “senhores do mundo”, modifica a consciência de si mesma. Desde a autoridade soberana do pai, que a menina recebe com admiração, porém impotente; até a representação dos homens na cultura, tudo contribui para que este homem, classe, seja posto em um pedestal, confirmando, para a menina, essa hierarquia (e, por conseguinte, ajudando-a a construir sua subjetividade):

Sua cultura histórica, literária, as canções, as lendas com que a embalam são uma exaltação do homem. São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a Terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. (BEAUVOIR, 2009, p. 385)

Aquilo que serve de estrutura para a construção da subjetividade dessa menina serviu, antes, à sociedade. Estrutura e sociedade, subsumidas em uma só instância, socializam as mulheres (e os homens) a partir da hierarquia que é o gênero e dentro dela engendram sua própria inescapabilidade. A *classe* mulher, ou o “gênero” *feminino* atribuem à mulher particular a consciência de si que lhe serve de modelo. E essa consciência é *escrita* a partir das condições estabelecidas pelo sistema, este patriarcal, hierárquico e de dominação masculina. Essa lógica não

é uma novidade: Marx já desenvolveu, em sua teoria, a base dessa compreensão:

[...] Na produção social da própria existência, os homens [sic] entram em relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se elava uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens [sic] que determina o seu ser; ao contrário, é o seu *ser social* que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47, grifo meu)

Isso significa que a representação da mulher na mídia e na cultura pop é alimentada pela existência concreta de mulheres que *performam* de acordo com o conjunto que lhe é atribuído como “gênero” natural e essa existência, por sua vez, é construída e socializada a partir de, entre outras coisas, aquilo que a representação da mulher diz que é *ser mulher*. Há, na lista de atributos da “mulher de verdade”, uma infinidade de características que constituem “o gênero feminino” - assim como suas antíteses, o que é “não ser feminina”. Uma dessas coisas, que a própria teoria de Beauvoir nos ajuda a elucidar, é o efeito infantilizador que esses caracteres tem sobre as mulheres. Ou poderíamos dizer, com certa segurança, que esse efeito é proposital e é com o objetivo de obtê-lo que certos caracteres são atribuídos à *feminilidade*?

Há pouco procurava construir um argumento sobre a *cultura pedófila* que retomo aqui para observar a construção específica da personagem Kimmy Schmidt. A metáfora que é Kimmy é muito mais complexa que uma moça falando em linguagem “tatibitati”, evitando remeter de forma caricata e bizarra à personagem pueril que a comédia costuma usar abusivamente. A protagonista desta série é multidimensional ao equilibrar um certo denuncismo (providencial) do fetiche pedófilo da cultura pop, a percepção de uma socialização prejudicial que é enfatizada pelo

estágio midiático contemporâneo e a metáfora universal sobre a manutenção de um gênero tão subalterno, impotente e pueril que torna difícil sabermos se a adolescentização das mulheres em vários âmbitos do social é uma tendência mercadológica, uma realidade que se agudiza em sua própria capitalização ou uma estética que cria um ethos. (Tudo de assemelha, diria Adorno.)

A história pregressa da personagem é uma estratégia quase teórica para a construção dessa metáfora. Ela foi sequestrada aos 15 anos, enquanto andava na rua e por acaso parava na calçada, a caminho da escola, para arrumar o velcro do tênis, ficando isolada de seus companheiros de caminhada. Essa idade é emblemática para a menina ocidental. É o momento em que é “apresentada à sociedade”, uma ritualização que marca a transformação da criança em mulher, da menina desengonçada no modelo pré concebido de mulher adulta (elegante, suave, delicada, “feminina”). É a idade que coincide, em geral, com as primeiras menstruações e, portanto, com a entrada biológica na idade fértil (origem do ritual, para o qual a “apresentação à sociedade” pressupunha um sinal de que a família oferecia a jovem em casamento).

Essa realidade biológica, a adolescência, costuma ser tortuosa para as meninas, que precisam lidar com radicais transformações físicas (é quando seios crescem, quadris alargam, características sexuais consideradas adultas surgem) e sua consequente relação com a violência sexual. É nessa fase que a exposição ao assédio e ao abuso sexual costuma se exacerbar, potencializada pela compreensão culturalmente construída de que a pedofilia, enquanto um tabu, só pode ser considerada assim se envolver uma criança, e adolescentes que já possuem corpo de mulher, estão biologicamente aptas para o sexo e, portanto, já têm consciência de sua capacidade de sedução não são mais consideráveis crianças.

Se a socialização da menina é redutora e constrói a noção de que os homens são uma supremacia, o estágio seguinte dessa socialização é o que define sua passividade, a impotência feminina. Aqui está a figura tanto da princesa presa no castelo quanto daquela que dorme à espera do beijo de um príncipe quanto da jovem de 15 anos presa em um bunker por um fanático religioso. Nesse

tempo de espera, não se pressupõe que a jovem se eduque, que produza, que brinque, pois a espera é um fim em si mesmo também: é uma transição para um estágio no qual será seguro obter ganho sexual exclusivo sobre seu corpo.

Durante toda a infância a menina foi reprimida e mutilada; entretanto, percebia-se como um indivíduo autônomo [...]. Uma vez púbere, o futuro não somente se aproxima, instala-se em seu corpo, torna-se a realidade mais concreta. Conserva o caráter fatal que sempre teve; enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta. Já desligada de seu passado de criança, o presente só lhe aparece como uma transição; ela não descobre nele nenhum fim válido, mas tão somente ocupações. De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem. (BEAUVOIR, 2009, p. 431)

Esse vácuo de 15 anos no bunker que representa a passagem de Kimmy de uma infância tardia para uma vida adulta de início tardio (duas marcas dos sujeitos da pós-modernidade) é visível nas próprias roupas da(s) personagem. Enquanto estava no subsolo, as “mulheres toupeira” vestiam, a mando do pastor, roupas que remetem às vestimentas tradicionais de comunidades religiosas fundamentalistas ocidentais – o que, em si, já celebra a dominação masculina sobre o corpo feminino. É proposital que essas roupas tivessem cores pastéis, em tons de azul, lilás, e cor-de-rosa que também são conhecidos como azul/lilás/rosa-bebê. As cores demarcam uma feminilidade ideal, doce, domesticada, suave, “sem personalidade”. Infantilizada no sentido análogo ao da passividade política infantil. São essas as cores atribuídas como ideais para o enxoval dos recém-nascidos, e são essas as cores consideradas adequadas mesmo quando as meninas crescem. O modelo ideal de menina, radicalizado na figura da princesinha, recomenda um tom de rosa claro, que remeta a todas as características que se espera desta menina, em oposição binária e radical à expectativa que se deposita sobre o menino.

O rosa claro remete à passividade, à docilidade, à calma, atributos considerados femininos “por natureza” porque idealizados como os performados pela mulher de forma geral. Uma mulher doce, calma e passiva não se ergue contra a dominação. Pelo contrário: toma para si a naturalidade dessa hierarquia porque constituiu-se, enquanto subjetividade, na subalternidade e dependência psicológicas, emocionais, intelectuais, físicas. A contradição (propositiva, em meu ver) narrativa se faz quando, saindo para a superfície e liberta do pastor, a roupa que Kimmy escolhe para ir ao programa de entrevistas na TV é uma sobreposição de cores num esquema vibrante de magenta luminoso, um amarelo vibrante e uma estampa de flores miúdas sobre fundo neutro claro. A versão jovem adulta de Kimmy, engraçada, alegre, (pro)positiva parece muito com o que uma apresentadora do canal *Disney Channel* poderia vestir, papel comumente desempenhado por moças de 15 anos que expressam visualmente a fronteira entre a infância e a idade adulta. Kimmy revive nas suas roupas um revival dos anos 90 sem saber que a tendência está em alta novamente na cultura pop.

Ninguém parece notar que sua harmonia de cores e os tênis “engraçados” com gliter são um reflexo da época em que viveu sua adolescência (que retoma, como se o tempo não tivesse passado) (Adorno, novamente, diria que na contemporaneidade, tudo se assemelha). Ninguém parece notar que Kimmy se veste como uma adolescente, apesar de ter quase 30 anos. Ninguém, a não ser sua antítese, Xhantippe, que nos sinaliza uma adolescência pessimista pós-moderna, igualmente alienada (especialmente das opressões que sofre), que por sua vez faz um revival niilista e de pastiche da igualmente noventista moda dos *grunges* (celebrizada pela banda Nirvana). Xhantippe nos mostra uma faceta triste da mesma violência simbólica que abduz Kimmy de sua maturidade. Porta-se como adulta, tentando cumprir o papel que vê como modelo, mas parece um fantoche e sabe, no fundo, que é um papel ridículo. Por isso vive em choque com Kimmy, pois o que esta vivencia como farsa, ela é enquanto tragédia.

A trajetória de “heroína” de Kimmy, ao longo da primeira temporada, marca a recuperação de autonomia que busca se

sobrepôr ao período de passividade e espera que o sequestro havia propiciado. É interessante o jogo simbólico que a série propõe quando estabelece o sequestro de Kimmy numa situação em que toma um caminho alternativo para ir para a escola, onde a diferença hierarquizada dos sexos é reforçada. Nas meninas, muitas vezes esse caminho alternativo (ao que socialmente se lhes oferece) é reconhecido como um sinal de alerta a partir do qual a socialização enfatiza o que é ou não apropriado para as mulheres. Claude Zaidman (2009, p. 82) fala, sobre *Educação e socialização*, de um “[...] processo social dos corpos sexuados desde a infância.

Em 1914, Madeleine Pelettier destacava esse processo de formação à submissão, que se prolonga nas aprendizagens intelectuais”. Enfatiza o que Beauvoir (2009) denuncia, em *O segundo sexo*, ao descrever uma “[...] educação tradicional que limita a atividade e a autonomia das meninas, impedindo-as de se afirmar como 'sujeito' da mesma forma que os meninos” (ZAIDMAN, 2009, p. 82-3). O sistema de gênero evidentemente não é (sempre) literal ao nos sequestrar e impedir que completemos nossa educação, por exemplo, mas as condições que nos são ofertadas, como diria Marx, especialmente aquelas construídas simbolicamente, nos direcionam para um caminho no qual passamos a considerar se será mesmo necessária nossa ambição intelectual ou a busca por uma carreira quando o que importa a uma mulher é casar e ser mãe.

Nos ensinam a cuidar de bonecas porque é o treinamento que nos formará enquanto cuidadoras e mães. Nos compelem a escolher atividades “de menina”, que enfatizem passividade, porque se espera que mulheres aceitem seu papel doméstico. As roupas que são reconhecidas como apropriadas ao nosso “gênero” são, desde os primeiros anos, aquelas que nos tornam enfeites, que nos dificultam os movimentos e a atividade (saias, vestidos cheios de babados, sapatos desconfortáveis e impróprios para qualquer esporte) e que sinalizam o cuidado com a aparência (nos repreendem quando manchamos nossos vestidos cor-de-rosa bebê, e a mancha é sempre muito evidente sobre essa cor). Kimmy foi arrumar o tênis, cujo velcro sempre soltava (uma menina não deve se dar ao luxo de estar desalinhada ou de cair por causa do

sapato colocado de forma inadequada), e acabou impedida de fazer o ensino médio.

QUALQUER UM PODE SUPORTAR QUALQUER COISA POR 10 SEGUNDOS

As questões aqui discutidas, a partir da análise da primeira temporada da série norte-americana *Unbreakable Kimmy Schmidt*, estão evidentemente longe de representarem significativamente as temáticas mais importantes debatidas pelo feminismo hoje, seja na teoria, seja no ativismo. Tampouco foi possível desenvolvê-las de forma tão aprofundada quanto merecem, pois a representação da mulher nas mídias²³ e a socialização infantilizadora do “gênero” demandam relações teóricas multi e interdisciplinares de grande espectro. A discussão que envolve a socialização violenta a que somos submetidas, enquanto mulheres, desde pequenas, é desenvolvida na série através de uma metáfora que usa a forma dos produtos midiáticos contemporâneos, sua linguagem e estrutura, referenciando a cultura pop para construir seu discurso, e costurada ao longo de uma narrativa que propõe a ridicularização de alguns padrões patriarcais e a denúncia pelo absurdo. Serve, para a reflexão atual, como importante instrumento de formação e transformação dentro e fora do feminismo, especialmente porque se caracteriza a partir da assertiva de mulheres que escrevem, dirigem e produzem histórias sobre mulheres, nos oferecendo uma forma inusitada de combater o acesso à história única. O lema de Kimmy Schmidt, a inquebrável, no entanto, nos reserva o alerta para que não fiquemos confortáveis em um feminismo palatável e engraçado, um feminismo pop.

Qualquer um aguenta qualquer coisa durante 10 segundos, diz Kimmy, a partir de sua experiência no bunker. Basta que comecemos a contar novamente. As violências que o patriarcado nos reserva vem sendo assim suportadas pela classe feminina, a

²³ Recomendo, sobre esta temática, o documentário norte-americano *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom, Kimberlee Acquaro, 2011), que faz parte de um projeto de mesmo nome (<http://therepresentationproject.org/film/miss-representation/>). O documentário completo pode ser visto (com legendas em português) neste endereço: <<https://vimeo.com/72015293>>.

título de nos encaixarmos num papel de heroínas convenientemente construídas pelo sistema de gênero. Segundo a entrevista que dá origem ao tema de abertura da série e ao nome, *inquebrável Jimmy Schmidt*, a fala real da testemunha, não a versão pop que viraliza como vinheta de abertura, *unbreakable/inquebrável* são os *óculos* que o homem *achou na rua*. Um objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. [2v.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). Trad. Francisco Ribeiro Silva Júnior. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 173-178.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GERBNER, George. **Violence in Television Drama**: A Study of Trends and Symbolic Functions. In: Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania. Dez. 1970. Disponível em: <<http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584>>. Último acesso: 17 de outubro de 2016.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. [v. 1] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

GREY, Alicen. You've heard of rape culture, but have you heard of pedophile culture? Disponível em: <<http://www.feministcurrent.com/2015/09/28/youve-heard-of-rape-culture-but-have-you-heard-of-pedophile-culture/>>. Último acesso em 29 de outubro de 2016.

HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JAMASON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LAUZEN, Martha. **The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2015**. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Último acesso em: 17 de outubro de 2016.

LUCCHESI, Ivo. A mídia e a cultura pedófila. **Lumina**, v. 7/8, 2003. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R8-Ivo-Lucchesi-HP.pdf>>. Último acesso em 28 de outubro de 2016.

MARX, Karl. **Contribuição a crítica da economia política**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATHIEU, Nicole-Claude. Sexo e gênero. Trad. Naira Pinheiro. *In*:

- HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 222-231.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999.
- PENKALA, Ana Paula. Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista. **Orson**, Pelotas, v. 2, n. 6, 2014, pp. 48-70. Disponível em:
<http://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar_especial/04_anapaulapenkala.pdf>. Último acesso em 25 de outubro de 2016.
- SATO, Cristiane. **JAPOPOP**: O Poder da Cultura Pop Japonesa. São Paulo: NSP Hakkosha, 2007.
- SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira**: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Trad. Frederico Carotti. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- TUCHMAN, Gaye. Introduction: the Symbolic Annihilation of Women. *In*: TUCHMAN, Daniels and BENET, James (eds.). **Hearth & Home**: Images of Women in the Mass Media. New York: Oxford University Press, 1978. pp. 3-38.
- ZOIDMAN, Claude. Educação e socialização. Trad.: Vivian Aranha Saboia. *In*: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 80-84.

O GOVERNO NORTE-AMERICANO BUSCA ALIADOS ATRAVÉS DE HOLLYWOOD: O CASO SOVIÉTICO EMA ESTRELA DO NORTE(1943)

Maicon Alexandre Timm de Oliveira

HISTÓRIA E CINEMA: ANÁLISE E/OU CRÍTICA?

Quando os historiadores se propõem a trabalhar com a fonte cinematográfica surge uma questão que deve ser observada: resultaria de sua pesquisa uma análise ou uma crítica? Mas de fato o que são essas duas categorias? Existe diferença entre essas categorias, ou o processo de análise cinematográfica pode ser parecido ao processo de crítica cinematográfica? A princípio parecem coincidentes, mas não o são, pois “[o] objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa que desune elementos” (PENAFRIA, 2009, p. 1). Ou seja, a análise é uma forma de buscar no filme uma explicação para determinado fato que o mesmo apresenta; sendo assim, a análise cinematográfica é a forma metodológica que o historiador utilizara para extrair as informações necessárias para sua pesquisa.

Já a crítica é o processo de explicar ou esclarecer as questões técnicas do filme, bem como se sua história possui elementos suficientes para transparecer o que estava se propondo, ou seja, a crítica dá conta de elementos que o filme deveria ter apresentado, ou seja, a crítica cinematográfica não traz informações internas do filme, apenas externas: como foram utilizados efeitos especiais, estes foram bem produzidos ou apresentam imperfeições. Sendo assim, ambos os processos são diferentes. Além do que em estudos históricos com fontes cinematográficas mais antigas não há necessidade de realizar crítica, apenas em filmes mais contemporâneos esse processo poderia aparecer, mas, mesmo assim, o historiador não é crítico

cinematográfico por dever, apenas usa o cinema para elucidar o que está pesquisando.

O cinema passou por dois grandes momentos o primeiro é principal a utilização das películas como arma de propaganda por parte dos Estados, por segundo, mas não menos importante, a incorporação do cinema à história como fonte, pois:

O filme cinematográfico e a sua relação com a história, embora desde sua invenção com os irmãos Lumière tenha requisitado o valor de documento histórico, só passa a ser utilizado pelos historiadores como fonte de pesquisa devido à virada cultural que se inicia na década de 60, com a renovação e redescobrimto de uma historiografia. (BARABAS, 2014, p. 21- 22)

As correntes historiográficas deram preferência a fontes as quais melhor contribuía para suas atribuições, o filme não agradava a positivistas, nem marxistas, somente começando a ter destaque com os *Annales*, mais especificamente na sua terceira geração conhecida como Nova História, isso por que:

O filme, na sua caracterização como objeto e fonte para história se distingue da fonte escrita, mas não é mais complexa, só é distinta, e, como qualquer fonte, é possuidora de um complexo específico e regularidades internas, embora como a fonte escrita seja mais um elemento pelo qual pode se chegar ao conhecimento do passado. (BARABAS, 2014, p. 24)

Quando o historiador decide trabalhar com o cinema deve ter em mente que lida com uma outra linguagem, essa que traz diferentes formas de se analisar a fonte cinematográfica: por exemplo, o historiador pode, ao observar o filme, preferir em sua análise, para extração de informações, se utilizar da iluminação e da música, passando a deixar em segunda intenção, na sua pesquisa, os demais elementos como cenários e diálogos, isto porque alguns elementos já lhe mostram as informações necessárias a sua pesquisa.

Passemos a outro ponto importante, ou seja, qual seria a

importância do cinema para a história. As explicações poderiam ser inúmeras, mas:

O cinema é ele mesmo um “agente histórico” importante, no sentido de que termina por interferir na própria História de diversas maneiras – seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública e de influências na mudança de costumes, seja por meio daqueles que dele se utilizam para objetivos diversos, como os próprios governos e os grupos sociais que, com a produção fílmica, impõem seus discursos, pontos de vistas e ideologias. (BARROS, 2011, p. 179)

A arte cinematográfica não surgiu apenas para ser uma forma de diversão, ela passou a ter diferentes funções conforme os anos iam passando, sua maior importância se demonstrou para os cenários políticos, quando diferentes regimes, totalitários ou democráticos, passaram a utilizar das películas para impor suas ideologias, mas mesmo assim os filmes ainda devem ser observados como fontes ricas, pois o cinema é, segundo Lagny,

Fonte para a história, por apresentar uma versão subjetiva de reflexos, que não são seus reflexos propriamente ditos, mas que dizem respeito a sua função; e fonte sobre a história, por possuir processos de escrita cinematográfica comparáveis aos da história (LAGNY, 2009, p.110-111)

Mas principalmente “[o] filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha” (FERRO 1992, p. 203). Para Morretin:

A partir dos anos 70, o cinema, elevado à categoria de “novo objeto”, é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova. Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro. (MORRETTIM, 2003 p. 12)

Marc Ferro foi um dos primeiros a estudar a relação entre o cinema e a história, legando contribuições importantes para o

início dessa área, que apresenta um crescimento relativamente importante dentro de meios acadêmicos.

A relação história e cinema se mostra importante pelo fato de “dentro da análise do historiador, o filme pode ser encarado como documento primário quando analisamos a época em que foi produzido, e como documento secundário quando enfocamos sua representação do passado” (QUINSAMI, 2009,p. 107). Uma diferenciação importante, pois, quando se trabalha com temas mais distantes, deve existir esse conhecimento: no caso da Segunda Guerra Mundial, podemos focar nessas duas possibilidades, ao analisar filmes produzidos durante o período da guerra propriamente, e comparar com a análise de filmes contemporâneos que representam esse conflito. Isso porque:

O cinema é capaz de reproduzir a realidade histórica, aquela que aconteceu em outras épocas, trazendo até nós a visão de eventos e episódios que jamais poderíamos presenciar. Essa capacidade do cinema reproduzir a realidade histórica pode se dar tanto sob a forma da ficção quanto do documentário. Tanto num caso quanto noutro, parece óbvio o enorme potencial do cinema de se constituir em um dos maiores – senão o maior – suporte da memória histórica coletiva das sociedades contemporâneas. (OLIVEIRA, 2002, p.2)

Porém, o fator mais importante quando se trabalha com o cinema é ter conhecimento que “a partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionadas aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade” (BARROS, 2011,p. 178). Uma das explicações pelo qual o crescimento da utilização da fonte cinematográfica por parte dos historiadores está se desenvolve de forma interessante e contributiva.

CINEMA DE PROPAGANDA, A FUNÇÃO CRESCENTE

Quando o cinema surgiu, não havia uma preocupação com

suas funções, seria apenas uma nova forma de expor uma arte, novas funções surgiriam anos após sua consolidação, pois passou por incorporações de novas funções, sendo uma delas o caráter de propaganda ideológica de regimes políticos seja qual for a sua natureza, ditatorial ou democrática, uns com mais atuação direta, outros com atuações mais indiretas.

Durante a guerra dos Bôeres já havia uma introdução de propaganda no cinema, na Primeira Guerra Mundial observam-se alguns filmes de caráter propagandístico, principalmente na Inglaterra, mas não existia uma forte intenção na utilização desse meio para propaganda. Isso pois,

Embora tenha sido utilizado, pela primeira vez, para fins políticos pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902), foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que teve início, de forma generalizada, a sua utilização como instrumento de propaganda política e de controle da opinião pública. Os filmes de propaganda desse período não possuíam ainda o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes nazifascistas e da Segunda Guerra Mundial. (PEREIRA, 2004, p. 2)

Toda essa situação muda quando da Revolução Russa, um regime diferenciado dos demais, visto que se precisava de um meio capaz de reunir multidões e ao mesmo tempo passar as intenções dos revolucionários; estaria-se, assim, se formando um cinema de propaganda moderno. Uma contribuição para esse fator foi uma geração de cineastas liderados por Sergei Eisenstein (1898-1948), que pactuavam com o novo regime e passaram, portanto, a fazer referências em seus filmes à nova Rússia que deveria ser construída.

Saindo da Rússia, a propaganda cinematográfica tomou um novo rumo com os nazistas, pois, após a ascensão de Hitler, o cinema alemão passou a receber um forte investimento: surgem películas exaltando o grande salvador, desmoralizando os considerados impuros, ou melhor, não germânicos bem como exaltando os grandes feitos do nazismo; a propaganda tomava outra proporção.

Já para o caso estadunidense, Pereira destaca que:

A propaganda política, entendida como fenômeno da sociedade e da cultura de massas, adquiriu enorme importância nas décadas de 1930 e 1940, quando ocorreu, em âmbito mundial, um considerável avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de ideias e conceitos, a propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. (PEREIRA, 2004, p.1)

Outro ponto importante do cinema de propaganda foi sua incorporação por parte de Hollywood e do governo estadunidense, sendo assim:

Nos Estados Unidos, a Segunda Guerra Mundial também transformou as relações entre o Estado e a indústria cinematográfica. No momento do conflito bélico, o governo passou a defender que *Hollywood* deveria atuar intensamente para instigar e estimular a sociedade a lutar em todas as frentes de batalha contra a “ameaça totalitária” representada pela Alemanha, Itália e Japão. Para melhor acompanhar as atividades da indústria cinematográfica, Roosevelt criou duas importantes agências destinadas a coordenar a produção e distribuição de filmes de propaganda do governo. Tanto a *Secretaria de Informação de Guerra* (OWI), voltada para os assuntos e o público da Europa, quanto o *Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos* (OCIAA), planejado para estreitar os laços da “Política da Boa Vizinhança” entre os Estados Unidos e a América Latina, foram órgãos estatais que passaram a exercer intenso controle sobre a produção cinematográfica norte-americana durante a Segunda Guerra Mundial. (PEREIRA, 2004,p. 5)

A luta entre duas máquinas de propaganda demonstra como a história cinematográfica pode nos revelar fatos ainda perdidos em pequenos locais ou em filmes ainda não analisados ou

ainda escondidos em arquivos secretos, o certo é que cada qual se utilizou de uma estratégia:

Os filmes nazistas afirmavam que as democracias ocidentais eram nações demoníacas que pretendiam destruir a Alemanha, por isso, os alemães viam-se obrigados a atacar primeiro. Já Hollywood mostrava os Estados Unidos enfrentando uma árdua luta do “bem contra o mal”, em que os heroicos e simpáticos soldados norte-americanos travavam uma longa batalha contra os inescrupulosos e malvados nazistas, na frente ocidental, e os sanguinários e suicidas japoneses, na frente oriental. Dessa forma, os filmes hollywoodianos retratavam os norte-americanos como os líderes da democracia e os legítimos representantes do “mundo das luzes” em luta contra a escravização imposta pelas ditaduras totalitárias. (PEREIRA, 2004, p. 7)

O cinema é ideológico desde seu nascimento, pois a linguagem cinematográfica é ideológica (XAVIER, 2010). As películas – tanto estadunidenses como nazistas ou soviéticas – tem como peculiaridade a propaganda ideológica de seus Estados. Os estadunidenses influenciaram seu cinema de forma mais múltipla, ou seja, não apenas através de financiamento ou imposição, visto que se utilizaram da ótima relação ente governo e os estúdios, fato que ocasionou na escolha dos seus melhores atores e diretores para produzir um aporte cinematográfico pró-estadunidense.

No cinema a “ideologia foi entendida como uma espécie de ‘cimento social’, e os meios de comunicação de massa foram vistos como mecanismo especialmente eficaz para espalhar o cimento” (THOMPSON, 2009, p. 11), isto é, o meio mais fértil para atingir as pessoas. Neste sentido, ideologia pode ser entendida da seguinte maneira:

[...] pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação a realidade social, até um conjunto de crenças voltados para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder político dominante.

Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixa de aparecer onde claramente se esperaria que existisse. (ZIZEK, 2013a, p. 9)

O cinema hollywoodiano da Segunda Guerra Mundial buscou de diferentes formas valorizar características positivas dos estadunidenses, até mesmo a película mais simples apresentava em um determinado momento alguma referência aos Estados Unidos, podendo ser uma frase que contivesse um ideal estadunidense: como é o caso do “Destino Manifesto”, ou seja, esta nação foi a escolhida para governar e libertar as demais. A propaganda ideológica poderia surgir em uma referência a um símbolo estadunidense, como a tocha da liberdade ou demais formas utilizadas pelo cinema assim “a ideologia é concebida, de maneira geral, como sistema de crenças, ou formas e práticas simbólicas” (THOMPSON, 2009, p. 75). Assim como também se destaca o fato de que

Estamos dentro do espaço ideológico propriamente dito no momento em que esse conteúdo – verdadeiro ou falso – é funcional com respeito a alguma relação de dominação social (“poder”, “exploração”) de maneira intrinsecamente não transparente: para ser eficaz, a lógica de legitimação da relação de dominação tem que permanecer oculta. (ZIZEK, 2013a, p.13-14)

Além de ressaltar características da nação estadunidense o cinema da segunda guerra mundial também servia para desmerecer os inimigos tentando representá-los como a encarnação de um perigo, assim;

Nos filmes de propaganda, o estereótipo e a caricatura podem ser usados propositalmente para ridicularizar o outro, aquele que deve ser identificado pelo público como inimigo. No caso norte-americano, o bem é representado a partir de seu modo de viver, sua liberdade, democracia. (FAZIO, 2009, p. 295)

No período da Segunda Guerra mundial, a propaganda

ideológica assumiu um aspecto importante, isto porque em certos momentos os filmes propagandísticos ora ressaltam alguns aspectos, ora desmerecem a imagem dos inimigos. Para isso, a anamorfose de Zizek se apresenta como aspecto importante para entender porque desmerecer a imagem dos nazistas nas películas isso, pois;

Agora podemos ver por que a anamorfose é crucial para o funcionamento da ideologia: a anamorfose designa um objeto cuja própria realidade material é distorcida de tal forma que um olhar é inscrito em suas características “objetivas”. Um rosto que parece grotescamente distorcido e alongado adquire consistência; um contorno borrado, uma mancha, torna-se ente claro se olharmos para ele de uma perspectiva “enviesada” – e não seria essa uma das fórmulas sucintas de Ideologia? {...} Em outras palavras, a anamorfose enfraquece a distinção entre “realidade objetiva” e sua percepção subjetiva distorcida: nela, a distorção subjetiva é refletida de volta no próprio objeto percebido e, nesse sentido prático, próprio olhar adquire existência “objetiva”. (ZIZEK, 2013b, p. 107)

A partir do início do século XX, “o termo ideologia, rapidamente, tornou-se uma arma numa batalha política travada no terreno da linguagem” (THOMPSON, 2009, p. 43). O cinema demonstraria de fato como ocorreu essa incorporação, principalmente por sua transformação nos anos de 1920, durante os quais, independente do regime político, as ideologias nacionais ou partidárias seriam difundidas nas películas, buscando diferentes resultados.

Partimos do pressuposto que a linguagem cinematográfica não pode ser considerada inocente. Isso mostra que, independente das intenções dos produtores, o filme possui forte caráter pedagógico, formador de opiniões e divulgador de ideologias, servindo desde seus primórdios como arma de propaganda para diferentes governos e causas. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 6)

Assim a “ideologia foi entendida como uma espécie de

‘cimento social’, e os meios de comunicação de massa foram vistos como mecanismo especialmente eficaz para espalhar o cimento” (THOMPSON, 2009, p. 11), ou seja, o meio mais fértil para atingir as pessoas.

Toda a ideologia presente no cinema estadunidense da Segunda Guerra Mundial, apenas reflete o que já estava se tornando uma marca das películas, principalmente após 1920, o surgimento do cinema politizado. Neste sentido, proporemos a análise de um exemplo concreto de como o cinema hollywoodiano foi utilizado como meio de propaganda.

O CASO DA UNIÃO SOVIÉTICA ATRAVÉS DA PELÍCULA *A ESTRELA DO NORTE DE 1943*

Com o ataque japonês a Pearl Harbor e a entrada em definitivo dos estadunidenses no conflito era necessário buscar formas de legitimar essa nova postura, através da busca por aliados bem comoda (des)construção da imagem dos inimigos alemães e japoneses. A União Soviética passou a ser uma das tentativas de aproximação por parte dos estadunidenses, isto, principalmente porque não existia uma atuação direta dos estadunidenses na região como em outros lugares do mundo. Um fato revelador disso é a existência de uma embaixada estadunidense na União Soviética, mas sua estratégia de atuação era debilitada pela questão dos soviéticos não reconhecerem aquela instituição americana em seu território. Sendo assim, os estadunidenses buscaram atingir os soviéticos de uma forma diferente, para isso, apostaram no cinema como um meio capaz de aproximar duas nações politicamente antagônicas. Dois filmes se destacam nessa situação, ambos de 1943, o primeiro *Mission to Moscow* de Michael Curtiz, e o outro *The North Star* de Lewis Milestone. Esses dois filmes podem ser considerados pro-soviéticos, visto que

A partir do ano de 1943 iniciaram-se então produções que mostravam os russos, seu país e alguns aspectos de sua forma de governo de forma positiva e supostamente “esclarecedora”. As produções anticomunistas dos mesmos estúdios de Hollywood que haviam começado a surgir ainda

no final da década de 10 foram deixadas de lado e novas e surpreendentes temáticas com relação à Rússia foram levadas ao cinema. (SILVA; HALL, 2010, p. 271)

As relações entre estadunidenses e soviéticos nunca foram as mais amistosas, principalmente pelos fatores políticos, seus pensamentos eram opostos, mas em um momento complicado como a Segunda Guerra Mundial essa disputa foi deixada de lado pelo menos por um tempo.

Mission to Moscow basicamente aborda as impressões do estadunidense Joseph E. Davies durante o período em que esteve na União Soviética como embaixador dos Estados Unidos. Nele podemos observar que o embaixador tenta reverter a imagem criada para com os russos, após a revolução, construindo uma opinião favorável ao regime político dos soviéticos. Todavia, o filme que mais irá deter nossa atenção é *The North Star*, produzido durante os anos de 1942 e 1943, com seu lançamento oficial em 1943: o primeiro filme que não agredia a imagem dos russos. A princípio esse filme foi entregue a Leib Milstoen nome original de Lewis Milestone, nome adotado para trabalhar em Hollywood, se a intenção era aproximar os países essa seria uma das cartas das americanas, principalmente pelo fato desse diretor estar ganhando destaque no cenário hollywoodiano da época, isso porque havia ganhado um Oscar juntamente com Frank Borzage,¹ mas principalmente por sua origem soviética.

Hollywood sempre executava a política de absorver os considerados melhores e Milestone era um desses, além disso, a questão que lhe deu destaque para ser diretor da película está presente no contexto da época, isso porque era necessário aproximar-se dos soviéticos, sendo a escolha desse diretor perfeita para tentar aproximar os dois países.

Esse filme segue os preceitos básicos do cinema hollywoodiano, exemplificado por Edgar-Hunt: “Equilíbrio (começo) – Perturbação do equilíbrio (meio) – Retorno ao equilíbrio (fim)” (EDGAR-HUNT, 2013, p. 52). O filme inicia com

¹Lewis Milestone e Frank Borzage ganharam o Oscar de melhor diretor em 1927 com o filme *Two Arabian Knights*.

um tranquilo vilarejo ao norte de Kiev no qual a vida andava tranquilamente, o equilíbrio ainda era observado. Esse equilíbrio começa a ser desfeito quando relatada invasão nazista a região de Kiev – uma das marcas da película está na forma como apresenta os alemães sendo esses observados como loucos sanguinários e capazes de atrocidades incompreensíveis como executar crianças inocentes. A película apresenta a perturbação definitiva do equilíbrio quando os nazistas atacam a vila e seus habitantes com aviões metralhando a todos sem piedade. A narrativa fílmica retorna ao pequeno equilíbrio no final com a expulsão temporária dos nazistas do vilarejo. Essa é a estrutura interna da película, um exemplo do forte impacto que Hollywood exerce sobre seus diretores, impondo uma forma clássica de construir uma narrativa a todos os tipos de filmes, independentemente de qual seja a proposição do filme. Passemos a aspectos mais internos do filme como explicação de determinadas sequências do filme.

A história do filme se passa no último dia de aula e início do período de férias das crianças do povoado; um pequeno grupo de crianças planejava uma viagem até Kiev para observar como era o funcionamento de uma faculdade: o grande sonho das crianças era poder chegar até esta escolaridade.

No transcorrer desses fatos, duas sequências são importantes: a primeira no intervalo (MILESTONE, 1943, 05' 36" a 06' 50"), nesse período uma família realiza seu desjejum em um clima calmo e tranquilo até o rádio informar o aumento da presença de nazistas nas proximidades da fronteira russa – a película não apresenta qual seria a fronteira que os soviéticos possuíam, se estava estendida sobre a Polônia ou não, uma questão que para a proposição da película de fato não se demonstra importante – o rádio ressalta as atrocidades que estavam sendo praticadas pelos nazistas, principalmente com as transfusões de sangue de crianças soviéticas para soldados nazistas. Nesse exato momento as expressões se tornam temerosas, antes que as pessoas possam responder algo de mais forte, é realizada uma interrupção da sequência cortando a imagem para crianças indo para a escola, não era momento exato para demonstrar o que se pretendia, um

das explicações para isso está no fato de os filmes hollywoodianos possuírem uma estrutura narrativa pouco flexível, uma mudança muito brusca ocasionária em uma quebra nessa estrutura. O segundo ponto está na questão de a película se propor a uma aproximação com os soviéticos, e não seria aconselhada uma reação de imediato, pois é necessário que os russos observem os fatos cruéis de forma nítida, quando chegar o momento certo sim – conseguir uma aliança militar com os soviéticos. A segunda sequência a ser ressaltada transcorre no intervalo seguinte (MILESTONE, 1943, 06' 51" a 10' 51"), o qual se inicia com imagens de um grupo de crianças, estas terão um papel de destaque na película, as imagens prosseguem enquanto estão na escola para uma despedida formal do ano de 1941, um professor toma a palavra e exalta a história desse povo russo, projeta dificuldades, mas que podem ser superadas. A cena termina com as crianças cantando uma música pró-soviéticos.

Da Ucrânia à fronteira polaca. Do Atlântico ao mar Báltico. Há paz onde antes havia guerra. Há luz onde antes havia trevas. Nem uma única voz se lamenta, nem um único coração anseia já pela liberdade. Os povos da nossa nação construíram um mundo de homens livres. Dá-lhes força para continuar lutando. Lembraremos com orgulho. É fácil nos sentir ditosos. Teremos uma vida plena. (MILESTONE, 1943, 09' 24" a 10' 19").

A canção inicia com as crianças posicionadas a frente da câmera, inicialmente todos são filmados, conforme a música avança são filmados grupos específicos de crianças, com maior ênfase nas que farão parte do resto da película tendo um papel de destaque no final do filme.

A música em si trabalha com a questão da construção da União Soviética, ao definir as fronteiras do país, mas principalmente no fato de o novo regime ter conseguido surgir dentro de um período conturbado pela guerra civil, com esse florescimento a tão longa e árdua batalha por um período de paz chegou finalmente. Outra questão a ser destacada dessas primeiras linhas, faz referência à mudança proposta pelo regime soviético,

liberto de uma forma de governo arcaica e opressor a determinado grupo da sociedade, no entanto acima de tudo um regime governamental que conseguiu equiparar as pessoas em relação ao acesso a recursos, possibilitando uma vida melhor a todos. Porém, toda essa liberdade seria posta a prova na sequência, quando os nazistas iniciariam o processo de invasão das terras soviéticas. Assim, esse povo que já enfrentou dificuldades deveria se unir novamente e manter sua luta na tentativa de se manterem livres, o adversário seria poderoso e de difícil embate, mas a longa tradição soviética de se manter diante de inimigos fortes surgira e, com apoio de todos, a vitória surgira. A palavra que revela toda essa estrutura é “ditosos”, uma vez que ela faz referência ao fato de o povo soviético possuir uma longa tradição: isso seria o indicativo de um futuro possivelmente favorável.

Na sequência, a tensão é diminuída ao se mostrar uma festa local, as cenas voltam a ganhar tons dramáticos no intervalo (MILESTONE, 1943, 24’ 21” a 35’ 41”), quando um grupo com cinco crianças e um rapaz mais velho com farda militar partem para sua jornada até Kiev. Durante essa caminhada longa, falam sobre os perigos e horrores de uma guerra para com a população local, falam sobre o nazismo e seu perigo, mas logo passam para uma canção sobre o fato de serem jovens e o futuro das gerações soviéticas. A música que se segue é dividida em dois momentos.

Pai, por favor, lembra que já foi jovem. Se rasgo a roupa e não limpo o nariz queridos pais, lembrem-se que também foram jovens. Somos a nova geração, o futuro da nação. Se quando passo olho para todos os espelhos pais, sorriam, não temam, lembrem-se da vossa juventude. Se não paro em casa e brinco com cães e gatos pais, sorriram, não temam, lembrem outros tempos. Somos a nova geração, o futuro da nação. Se chego tarde à escola, não vão falar com o professor. Por acaso não é verdade que vocês fizeram o mesmo? Se faço barulho demais e brigo com os rapazes, Por acaso não é verdade que vocês fizeram o mesmo? Somos a nova geração, o futuro da nação. Pais, não sejam severos se não gostam do que fazemos. Não nos ameacem, não se queixem, pois assim nascemos. Desculpem-nos, porque nós vamos sofrer quando formos mais velhos e

tivermos os nossos filhos. Somos a nova geração, o futuro da nação. (MILESTONE, 1943, 24' 28" a 25' 57")

Essa primeira parte está ligada ao fato de ser um grupo de crianças que terá um dos papéis principais na película, pois serão eles que salvarão a cidade de certa maneira. Esse trecho da música fala mais sobre a relação entre pais e filhos e dá uma pequena introdução à questão do sofrimento que essa geração atual de crianças enfrentará em decorrência da guerra, mas que também cabe a elas encontrar maneiras de se livrarem disso, pois seriam elas o futuro de uma nação que deveria triunfar. Assim, as preocupações dos pais voltariam a ser aquelas elencadas na música, não com os horrores da guerra que estavam por vir.

Não me fale de outros povos. De povos que brilham e resplandecem. Desculpa, mas não há povo como o meu. Não me fale de outros povos. De povos que brilham e resplandecem. Desculpa, mas não há povo como o meu. (MILESTONE, 1943, 30' 24 a 31' 00")

Após uma noite de descanso a beira de um riacho as crianças retornam a estrada na sequência de sua viagem até Kiev, enquanto isso um grupo de carroças passa por elas a maioria das crianças decide prosseguir a viagem nas carroças, apenas uma delas não quer aceitar o fato, mas depois é convencida de que será melhor assim. Quando todos estão dentro da carroça recomeça a canção. No entanto, essa canção é diferente da anterior, pois é mais forte e faz alusão a aspectos importantes; ela surge para reforçar a postura das crianças que cantavam na escola anteriormente: se lá é apresentada a história do povo soviético, agora a questão está no fato de ressaltar o quanto esse povo é forte e capaz de reverter uma situação difícil. Essa nação não necessita da ajuda de nenhum povo brilhoso, como os estadunidenses; os soviéticos são capazes de encerrar todas as suas dificuldades, pois são valorosos e guerreiros. Nesse momento a música revela uma confiança dos americanos nos soviéticos e apresenta uma ressalva na tentativa de conseguir uma aproximação entre eles através dessa propaganda musical, sendo esta uma das primeiras tentativas de

aproximação.

Quando a música vai chegando ao final, surge o elemento que afetará todo o equilíbrio, ou seja, a paz, pois bombardeiros alemães começam a atacar e uma das crianças é atingida por estilhaços, ficando gravemente ferida. Posteriormente a criança atingida morre e as demais crianças passam por uma transformação, ganhando um espírito patriótico, não temendo mais a guerra. Nesse exato momento é que o filme demonstra a real perturbação seguindo os padrões de Hollywood.

Outra sequência importante se passa no vilarejo (MILESTONE, 1943, 39' 47" a 47' 50"), na qual os cidadãos são alertados sobre a invasão alemã. No final das palavras, de uma mulher, que avistara os nazistas e retorna cavalcando rapidamente para alertar os seus companheiros, aviões nazistas alvejaram a cidade matando um bom número de pessoas. Após o ataque, um líder local faz um discurso patriótico chamando as pessoas a reagirem mesmo que custe suas vidas.

A próxima sequência a ser analisada transporta uma responsabilidade às crianças (MILESTONE, 1943, 51' 34" a 54' 34"). Quando as crianças retornavam à estrada, um caminhão vem na direção oposta até ser atingido por um avião nazista; nele havia um carregamento de armas para o vilarejo das crianças, elas ficam encarregadas de levar as armas até seu vilarejo, o rapaz mais velho decide ir para Stalingrado onde acredita ser mais útil para ajudar a mãe Rússia que agora passava por dificuldades. Uma das referências do filme mais marcante para exaltar a bravura do povo soviético é o fato desses indivíduos sacrificarem tudo que possuem na tentativa de deixar seu inimigo sem recurso: quando o vilarejo é avisado por uma mulher da chegada de tropas nazistas, os aldeões que sobreviveram ao ataque anterior dos aviões, atiram fogo às suas próprias casas e começam a fugir. Infelizmente seus planos são frustrados pela rápida atuação alemã. Logo, são obrigados a ficar como prisioneiros. As crianças servem, nesse momento da narrativa fílmica, como bolsas de sangue vivas para os soldados nazistas feridos, uma imagem que busca demonstrar a crueldade nazista, mas também que se propõem a informar que os estadunidenses também sofrem com a cena e, por isso, a

necessidade dos países se unirem.

Outra sequência impactante é quando as crianças, que retornavam para o vilarejo, são confrontadas por três soldados, as crianças precisam matar estes para prosseguir sua jornada – um amadurecimento forçado, mas que exalta a dedicação desse povo. Novamente as crianças são colocadas à prova, pois para seguir viagem necessitam distrair um comboio para atravessar a estrada; porém, o plano não sai conforme o programado, pois duas crianças são feridas – uma fica cega e outra morre. Passado esse tormento, elas conseguem prosseguir sua viagem até o vilarejo. Essa parte já encaminha o filme para o seu final. Enquanto isso, no vilarejo, um homem russo, com uma peculiaridade de ter traços parecidos com o governador soviético Stalin incita seus companheiros a reagir frente aos horrores nazistas (MILESTONE, 1943, 1H 32' 31" a 1H 41' 37"). Um plano é armado: os rebeldes jogam gasolina no rio que corta a cidade para eliminar os pontos estratégicos onde as metralhadoras nazistas estavam, enquanto isso os homens à cavalo invadiam a cidade, mas, mesmo assim, a vitória ainda parecia impossível pela falta de armas, problema que é resolvido com a chegada das crianças com as armas. Nesse momento os aldeões passam à vitória, retiram as pessoas da cidade e destroem o vilarejo por completo. O filme termina por ressaltar a coragem soviética de destruir suas casas em prol de uma causa maior: impedir o avanço nazista e se reestabelece o equilíbrio.

CONCLUSÃO

O cinema desde seu surgimento se apresentou como um meio capaz de grandes feitos. Ao longo do tempo, a indústria cinematográfica foi ganhando esse destaque, principalmente com a ascensão dos regimes políticos da década de 1920 e 1930, que se apoiaram no cinema de propaganda. Os filmes passaram, assim, a ser uma importante forma de expor as ideias nacionais; essa foi uma primeira função. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o cinema hollywoodiano além dessa característica passou a usar outro método: a busca por aliados através tanto do cinema como com os desenhos animados.

A película apresentada e analisada para o caso da União Soviética demonstra como o governo estadunidense tentou, através do cinema, se aproximar dos soviéticos bem como demonstrar alguns aspectos de propaganda interna, tentando levar os cidadãos estadunidenses a, ao menos, dar um voto de confiança aos soviéticos para que estes pudessem ajudar na árdua tarefa imposta aos americanos de eliminar o mal criado por Hitler. Contudo, Hollywood não ficou restrita apenas à Rússia. Outros países também seriam alvo de seu cinema politizado, na tentativa de conseguir novos aliados, entre eles o Brasil, onde a questão foi fácil de ser apresentada por estar mais próximo da zona de influência estadunidense, tanto que uma agência de propaganda americana foi instalada em terras brasileiras. No caso brasileiro não houve um filme que relatasse os feitos do país, as proposições ideológicas estadunidense baseavam-se mais na importância do Brasil em se aliar aos EUA. Para isso um personagem animado se tornou fundamental – Zé Carioca, o papagaio, sua amizade com o pato Donald, o americano: era o elo dessa colaboração.

O caso da União Soviética possui particularidades mais fortes, visto que ambos os países não eram próximos, tanto geográfica quanto politicamente, mas isso não impediu que os americanos elogiassem a bravura dos soviéticos. Toda essa mudança de postura se deu pelo fato da Alemanha de Hitler estar ganhando força durante a guerra. Sendo assim, a solução seria, então, uma aproximação desses inimigos. Com essa finalidade, Hollywood realizou uma série de filmes conhecidos como pró-soviéticos, entre eles *Mission To Moscow* e *The North Star*, o primeiro para ressaltar o quanto era sólido o regime russo e o segundo para exaltar a capacidade de reação e defesa deles frente ao nazismo. Esses filmes tinham a única intenção de informar aos estadunidenses que os soviéticos possuíam seus valores e que a aliança entre americanos e russos era por causa de uma necessidade maior e de grande importância para a derrota do nazismo de Hitler. O cinema foi, portanto, a fonte encontrada pelos estadunidenses para buscar aliados durante a Segunda Guerra Mundial.

O estudo da relação entre cinema-história e Segunda Guerra Mundial traz uma possibilidade muito importante para compreender a guerra por uma ótica diferenciada. As películas revelam aspectos importantes do período em que foram produzidas, assim podemos observar toda a proposição ideológica inserida nas produções hollywoodianas da época.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- GOLDWYN, Samuel; MENZIES, W. C.; MILESTONE, Lewis. **The North Star**. [Filme-Vídeo]. Produção de Samuel Goldwyn e William Cameron Menzeis, Direção de Lewis Milestone. Los Angeles, RKO Radio Pictures, 1943. Arquivo de vídeo, 108 min. P&B. son.
- CURTIZ, Michael. **Mission to Moscow**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção de Michael Curtiz. Los Angeles, Warner Bros Pictures, 1943. Arquivo de vídeo, 90 min. P&B. son.

REFERÊNCIAS

- BARRADAS, Adriana. **Cinema Como Fonte Histórica: Possibilidades de Uma Nova História**. Revista Livre de Cinema, p. 20-33 v.1, n. 3, set/dez, 2014.
- BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas**. Comunicação & Sociedade, Ano 32, n. 55, Jan. /jun. 2011.p. 175-202.
- COUSISNS, Mark. **História do cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Tradução de Cécilia Camargo Bartalotti, São Paulo: Martins Fintes, 2013.
- EDGAR-HUNT, Robert (org.). **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Facchin Esteves, Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre, Bookman, 2013.
- FAZIO, Andréa Helena Puydinger De. **Crítica à Imagem Eurocêntrica: Uma reflexão acerca das representações étnicas e culturais em**

Hollywood. **Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 12, 13 e 14 de maio de 2009, Londrina, p. 293-298, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História e Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HALL, Michael McDonald; SILVA, Michelly Cristina da. **Missão a Moscou: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a segunda guerra mundial**. Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, v.11, n.98, jan./jun. 2010. p. 262-291.

LAGNY, Michèle. **Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; KRISTIAN Feigelson (org). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. Pg. 99-133.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: **História Questões & Debates**. Curitiba, ano 20, n 38, p. 11-42, 2003.

OLIVEIRA, Lisbeth. **Cinema e História**. **Comiin. Informação**.v. 5, n. 1/2, p.131-137, jan./dez. p. 1-7. 2002

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. P. 1-10, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933 - 1945)**. **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Pg. 1-8. 2004.

QUINSANI, Rafael Hansen. **Cinema e História: Reflexões a partir da sala de aula.** *Ágora*, Santa Cruz do Sul, v. 15, n. 2, p. 103 a 115, jul./dez. 2009.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 9^o edição. Tradução de Grupo de estudos de ideologia PUC/RS. Petrópolis: Vozes, 2011.

VIANA, Nildo. **A concepção materialista da história do cinema.** 1^o ed. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, 1^o edição 5^o reimpressão, Contraponto, 2013a.

ZIZEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo?** Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013b.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

“I.AM.NOT.A.LESBIAN.”: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADE E GÊNERO EM *BLUE IS THE WARMEST COLOR* (LE BLEU EST UNE COULEUR CHAUDE)

Viviane Martini

INTRODUÇÃO

A partir da inclusão dos estudos queer, dentro da academia, o olhar do público se voltou para uma busca pela representatividade de identidades, buscando modelos de identidade gay, lésbica, bi, e trans, o que se encontrou foi um número significativo de filmes¹, séries, e livros – que trazem a temática LGBT para discussão, ainda que a maioria do material produzido fosse voltada para a letra G do grupo. Nos anos 2000, as vozes começam a somar e a ecoar diferentes formas dessa tal esperada representatividade, e começaríamos a ter uma maior visibilidade do grupo formado pelas letras L,B e T. Muitos artistas, escritores e produtores começaram a explorar essa temática por perceberem a necessidade de se incluir no barulho e a somarem para uma visibilidade mais positiva, muitos deles sendo parte da comunidade LGBT. Histórias em quadrinhos vieram para somar na discussão, não mais focam em cartoons ou super-heróis, são um grande meio de representação e discussão de problemas.

As histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro das comunidades, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades. Elas dramatizam relações sociais e os problemas de convívio, propaga idéias ou extravasa fantasias. [...] Uma história tem um início, um fim, e uma linha de eventos colocados sobre uma estrutura que os mantém juntos. Não importa se o meio é um texto, um

¹ O livro “50 Years of Queer Cinema: 500 of the Best Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered, and Queer Questioning Films Ever Made” de Darwin Porter e Danforth Prince, é um guia dos 500 melhores filmes produzidos com a temática gay, lésbica, bissexual, e trans.

filme ou quadrinhos. O esqueleto é o mesmo. O estilo e a maneira de se contar pode ser influenciado pelo meio, mas a história em si não muda (EISNER, 2005, p.11-13).

A autora e ilustradora Julie Maroh não fica fora desse grupo de artistas que utilizam da temática para construir suas histórias², pretendo utilizar aqui o seu trabalho mais conhecido, a graphic novel de *Blue is the Warmest Color*^{3,4}, pretendo analisar as personagens femininas, Clementine e Emma procurando entender como transcorre a construção da identidade de ambas, visto através do meio social em que elas estão inseridas, e a composição desse feminino lésbico. A obra é ambientada em Paris, na França, entre os anos de 1994 à 2007. Nela encontramos os pais de Clementine e Valenti, o melhor amigo de Clementine, que servem para auxiliar a personagem na sua descoberta, a narrativa centra-se nas duas personagens femininas e como a relação delas se constrói.

A história narra a vida de Clementine à partir de seus 15 anos quando ela começa a descobrir o que é sentir atração pelo outro, ela é tida como uma menina normal, nem bonita e nem feia para os padrões de beleza estabelecidos – loira, alta, magra – usa roupas confortáveis, que não marcam o seu corpo, e gosta de manter o cabelo em um estilo bagunçado. Emma tem um estilo um pouco diferente, ela estuda arte e tem sua sexualidade bem definida, gosta de usar roupas um pouco mais masculinas, e mantém um corte de cabelo curto e azul, por maior parte da obra. Assim temos, dois corpos femininos, um marcado lésbico e outro que não se rotula.

² Maroh lançou mais duas graphic novel após *Le Bleu est une couleur chaude*, Skandalon (2014) e *City and Gender* (2015)

³ A versão em inglês foi utilizado para o trabalho

⁴ Em 2013 a graphic novel recebeu uma adaptação para o cinema, dirigido por Abdellatif Kechiche, e estrelado por Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux.



Figura 1 MAROH, 2013, p.11 – Visual Clementine, nos seus 15 anos. Figura 2 idem, p.15 – Visual de Emma, primeiro encontro das duas personagens

Utilizarei aqui, para entender o conceito de construção de identidade, a teoria da *performatividade* de Judith Butler⁵, que entende que essa construção por parte de uma repetição de atos feitos pelo sujeito em questão. E para avaliar o uso do texto e imagem na obra, empregarei a teoria de *arte sequencial* de Will Eisner⁶, desenvolvendo a importância da *graphic novel* como reprodução da expressão criativa, envolvida com a arte da comunicação .

⁵ Filósofa americana, seu trabalho tem forte presença na teoria de gênero, principalmente nos estudos queer, trabalha também no campo da filosofia política, de ética e do feminismo. Publicou *Gender Trouble* (1990) que a deixou conhecida por seus estudos da performatividade. E também *Bodies that matter* (1993), *Undoing Gender* (2004), entre outros. Seu trabalho é muito influenciado por Simone de Beauvoir, Jacques Derrida e Michel Foucault. Leciona desde 1993 na Universidade de Berkeley, na Califórnia.

⁶ Cartoonista, escritor e empreendedor estadunidense. Começou cedo na indústria dos comics, sua primeira série foi *The Spirit*. Um dos principais nomes no estudo de *graphic novel* ou histórias em quadrinho, cunhou o termo *sequential art* em 1985, com o livro *Comics and Sequential Art*, escreveu também *Graphic Storytelling and Visual Narrative* (1996), *The Dreamer* (1986) e *A Contract with God* (1978), entre outros.

“BLUE HAS BECOME THE WARMEST COLOR” – O CONSTRUIR DESSA IDENTIDADE

Clementine tem apenas 15 anos quando a encontramos, ainda é inocente quando se trata de relacionamentos, sua vida se limita a ir na escola, de ler e passar tempo com seus amigos, também escreve em seu diário. Ao entrar no colegial suas amigas começam a incentivar Clem a pensar em meninos, Thomas, um menino mais velho se interessa por ela, e as amigas estimulam essa relação. A personagem foi criada dentro de uma família tradicional, os pais são conservadores e acreditam que uma mulher deva seguir a norma heteronormativa e somente se relacionar com um homem, esse discurso é repetido na obra, criando na personagem uma luta interna para desviar os seus sentimentos, e isso faz com que ela se envolva com Thomas, ela passa um tempo, mas percebe que não é isso que quer.

“Eu me dei conta de que não estava mais com vontade de ir para a casa dele, e menos ainda de dormir com ele. Mas, se a gente está junto é para acontecer alguma coisa, né? Eu me sinto sozinha, no fundo de um abismo. Não sei o que fazer, e tenho a impressão de que tudo o que eu faço nesse momento é antinatural... Contra minha natureza. Mas por que essa vida serve para os outros e não serve para mim?” (MAROH, 2013, p.27)

A idéia de ser ou não lésbica, acaba exigindo demais de Clementine pois não se encaixa nos padrões exigidos pela família dela, que deseja que ela tenha um relacionamento tradicional, fazendo com que ela reproduza o mesmo discurso de todos a sua volta, “Eu não tenho o direito, é uma garota, é terrível!” (MARIOH, 2013, p.87.) O que a leva a se isolar por um tempo, “revirando a cabeça com milhares e milhares perguntas sobre mim mesma” (idem, p.31)

Para Clementine “a afirmação da identidade supunha demarcar suas fronteiras e implicava um disputa quanto às formas de representá-la” (LOURO, 2008, p.32). O dilema dela entre

assumir-se ou ficar no *closet* é um divisor na sua construção de identidade, pois vendo que no início ela não se permitia nem se questionar, “eu não tenho o direito de ter esses pensamentos. Eu me sinto perdida” (MAROH, 2013, p.22). O tempo passa e ela volta a se encontrar com os amigos, até que um belo dia, conversando com uma amiga, surge a conversa sobre sentir atração por meninas, o que deixa Clem envergonha, pois era isso que ela vinha pensando nos últimos meses. Essa amiga acaba se aproximando e a beija.

A utilização da imagem faz com que a mensagem de confusão e susto seja compreendida, apresenta uma interação o texto e as imagens, temos uma sequência de demonstrações de desejo por Clemetine que não seria possível sem o recurso da imagem, que ficaria limitado a imaginação do leitor.



Figura 3 1 MAROH, 2013, p.36,37

O recurso de imagens sem palavras ajuda a contar a história, dando mais ritmo para o que acontece, e podendo usar recursos como o flashback visual, Eisner vai dizer que “a ausência de qualquer dialogo para reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência comum” (EISNER, 1989, p. 16). Assim pelo quadro acima podemos comprovar o momento em que Clementine teve o despertar de seus sentimentos por pessoas do mesmo sexo. Encontramos essa mudança na personagem, um tempo depois, quando ela confia em seu amigo Valentin o que está sentindo:

É que só agora estou começando a aceitar tudo de bom que está acontecendo... e começando a ignorar o que os outros podem pensar de mim. [Uau, teve uma revelação ou o quê??] Ela se chama Emma. (MAROH, 2013, p. 82)

Essa certeza, e o agir nela, acaba resultando em um distanciamento entre Clem e seus pais, logo que seu pai a expulsa, ela se vê em um espaço livre de opressão. Guacira vai utilizar a imagem da viagem como um meio de formação e transformação do individuo, dizendo que “a viagem transforma o corpo, o ‘caráter’, a identidade o modo de ser e de estar” (LOURO, 2008, p.15) levando assim a diversas transformações que “vão além das alterações na superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas” (idem, p.15). Essa troca de espaço vai trazer uma maturidade e independência para Clem, ela tem que trabalhar, se encontra em um relacionamento sério, e ainda morando com sua parceira, ela acaba tendo que amadurecer antes do tempo, antes de ter tempo de realmente saber se era isso que ela queria para sua vida. Essa viagem termina por trazer mudanças que afetam os “corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas” (idem, p.15). O que leva Clementine para um caminho de solidão e de erros.

O CORPO LÉSBICO

Segundo Adrienne Rich, a mulher lésbica vive “forçada a negar a verdade sobre suas relações no mundo exterior ou na sua vida privada”(RICH,2010, p.28), fazendo com que viva escondido ou parecendo que vive no modelo heterossexual, “em termos de seu vestuário, ao desempenhar o papel feminino, atencioso, de uma mulher ‘de verdade’” (idem, p.28). E a personagem Emma não se conforma com esse tipo de modelo, logo o corpo lésbico aparece cheia de marcas, muitas vezes não sendo visto como um corpo feminino, carregado de traços considerados masculinos – como roupas (modelos largos, gravatas, bonés), passando por cortes de cabelos (raspados ou muito curtos), e no modo de agir. Em uma de suas saídas, Emma conta para Clementine como foi o seu processo de aceitação já que sabia que não se encaixava nos padrões heterossexuais.

Quando eu percebi que me interessava por garotas, enterrei esse segredo bem no fundo de mim mesma. Isso foi quando eu tinha 14 anos. Cortei os cabelos loiros para usar um corte curto e espetado, usava roupas que eram três vezes o meu número e sempre andava com meninos. Às vezes eu até brigava com eles. Eu lutava tão obstinadamente contra mim mesma, contra meus desejos, que não conseguia mais controlar o meu medo e a minha raiva, e por isso eu era tão agressiva. Hoje em dia, nem acredito que fui aquela pessoa. A minha mãe começou a entender. Foi ela que veio falar comigo. Eu nunca teria coragem de dar o primeiro passo. Ela queria que fosse feliz e que eu me aceitasse como pessoa. E pouco a pouco eu entendi que os caminhos para amar são múltiplos. Não se escolhe que a gente vai amar, e a nossa concepção de felicidade acaba aparecendo por si mesma, de acordo com nossa experiência de vida (MAROH, 2013, p. 78-79).

A personagem desconstrói seu corpo – de cabelos loiros - para construir um novo repleto de signos, dentro da idéia de performatividade de Butler, podemos entender as marcações desse corpo como parte da construção dessa identidade. A filósofa

argumenta que a construção do gênero vai se dar através da repetição de atos, por meio da performatividade do corpo, no qual significados culturais irão se fixar. Apoiada na afirmação de Simone de Beauvoir de que ninguém nasce mulher torna-se mulher mediante um processo, Butler vai afirmar que,

o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2016, p. 69).

Percebe-se que Emma se sente muito confortável com gênero, e não o esconde, ao contrário de Clementine que prefere se esconder. Emma é estudante de artes, ela almeja ser uma artista, é um pouco mais velha que Clementine, Emma tem uma relação boa com seus pais, eles apóiam a relação das duas, o que não acontece com Clementine. A personagem é de muita personalidade- tem temperamento forte, não segura seus pensamentos, gosta de mostrar a sua opinião das coisas e do mundo - é bastante politizada, participa da militância LGBT, e luta muito para que o seu relacionamento funcione. O corpo de Emma é formado por sinais, são seus cabelos, que no início são azuis, o que chama a atenção de Clementine, azuis e curtos, anda com ombros caídos, roupas largas ou masculinas, ela também fuma e bebe, essa construção do corpo de Emma acaba sendo definido como *lesbian butch*⁷, modelo que representa uma lésbica mais masculina. Percebe-se então, que a construção do corpo de Emma já está inserido em um modelo conhecido pela sociedade, constituindo-se de,

Uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produz referências que fazem sentido no interior da cultura e que definem ... quem é o sujeito. A marcação pode ser simbólica

⁷ Termo usado para descrever uma identidade individual, muito utilizado pela comunidade lésbica, butch se referindo a menina mais masculina e femme mais feminina, o termo surgiu no século XX, dentro das comunidades LGBTs, para ser uma característica dada às mulheres

ou física, pode ser indicada por uma aliança de ouro, por um véu, pela colocação de um piercing, por uma tatuagem, por uma musculação “trabalhada”, pela implantação de uma prótese... O que importa é que ela terá, além de efeitos simbólicos, expressão social e material. Ela poderá permitir que o sujeito seja reconhecido como pertencendo a determinada identidade (LOURO, 2008, p.83)



Figura 6 MAROH, 2013, p.49 – Corpo de Emma é construído por noções construídas no imaginário lésbico



Figura 7 MAROH, 2013, p.14 Como Emma apresenta seu corpo

Emma não é a única personagem da *graphic novel* representada assim, sua namorada no início da obra, Sabine, também é construída com traços considerados masculinos, com a cabeça raspada e com a expressão facial mais carregada.

Nos contextos lésbicos, a “identificação” com a masculinidade que se manifesta na identidade *butch* não é uma simples assimilação do retorno do lesbianismo aos termos da heterossexualidade. (BUTLER, 2016, p.213)

Nota-se que mesmo uma desconstrução de feminilidade do corpo de Emma, ele passa a ser marcado pela noção masculina, não excluído essa idéia binária na relação homossexual. No relacionamento que ela tem com Sabine, ainda que os dois corpos sejam marcados por traços considerados masculinos, a estrutura binária faz a distinção de que Emma seria a mulher da relação e Sabine sendo o homem, reproduzindo uma “estilização sexual das identidades *butch e femme*” (idem, p.237), como se uma relação entre pessoas do mesmo gênero somente fosse possível por meio da imitação de uma relação heterossexual.

O que quer se dismantelar com os dois casais – Emma e Sabine, Emma e Clementine – é essa idéia de que casais lésbicos repetem uma aparência de ordem – masculina/feminina – pretendendo estabelecer que “todo o discurso que estabelece as fronteiras do corpo serve ao propósito de instaurar e naturalizar certos tabus concernentes aos limites, posturas e formas de troca apropriados” (idem, p.226) . Até mesmo utilizando estereótipos da cultura, como a idéia instaurada de que lésbicas são mais adeptas aos esportes, considerados de cunho masculino, de que fumam, bebem, e que não se importam com a aparência física, por não usarem maquiagem todos os dias.



Figura 8 MAROH, 2013, p.121

O GÊNERO É FEITO DE DISCURSOS!

A linguagem também é um instrumento de manifestação de gênero, é por meio dela que justifica-se, ou quer se justifica, a identidade. Na narrativa o discurso ser ou não ser tem força, ele vai encorajar ou não a protagonista. Monique Wittig, percebe a linguagem como um “conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como “fatos” (BUTLER, 2016, p.200)”.

O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa de opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem não funciona de forma mágica nem inexorável: “há uma plasticidade do real em relação à linguagem: a linguagem tem uma ação plástica sobre o real”. Ela pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições. (BUTLER, 2016, p.202)

Para Emma não se reafirmar não apresenta tanto peso, pois no decorrer da história ela demonstra pelo seu corpo e por gestos a sua identidade, e visto também que ela não está inserida em um ambiente heteronormativo não se sente a necessidade de se

reafirmar a todo momento. Contudo para Clementine essa questão é mais delicada, tendo em vista que ela transpassa por ambientes aonde a heteronormatividade está em voga, seja na casa dos pais, na escola ou no trabalho, ela também passa por momentos de incerteza durante a sua jornada.



Figura 9 MAROH, 2013, p.66

Quando Clementine faz a afirmação, “Eu não sou lésbica”(MAROH, 2013,p.66), ela quer se distanciar de um discurso que fará dela parte de um grupo que sofre por essa escolha, sofre por muitas vezes por perder a família, sofre violência, sofre exclusão e preconceito, um grupo que não é considerado “normal”, e é isso que mais a assustada, não ser aceita pelos outros, ela percebe pela reação dos outros e de seus pais que ser considerada parte da minoria não é considerado uma coisa boa, mas que está destino a infelicidade.



Figura 10 MAROH, 2013, p.65 – Momento em que a amiga a repreende por ter ido ao bar gay, primeira reação negativa dos amigos que Clementine recebe

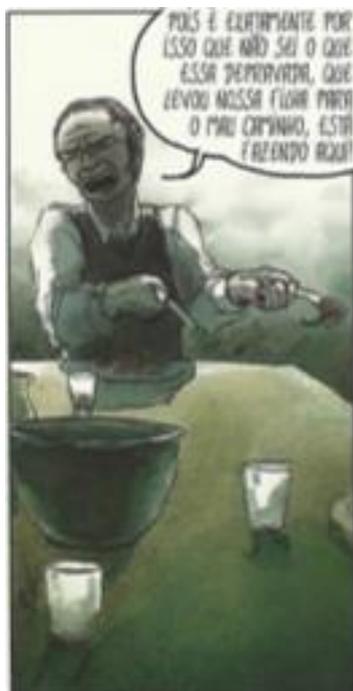


Figura 11 MAROH, 2013, p.29 – O pai de Clementine briga com Emma em um jantar

Ao final ela se aceita, “Eu sei o que eu quero” (MAROH, 2013, p.103). Clementine revela a Emma antes de falecer em seu diário, “você me salvou de um mundo estabelecido sobre os preconceitos e morais absurdas, para me ajudar a me realizar

plenamente” (idem, p.155), essa declaração demonstra que a personagem conseguiu se encontrar em seu gênero, mesmo que o processo não tenha sido livre de constrangimentos, ela não se conformou com a norma, ela se fez.

CONCLUSÃO

No obra de Julie Maroh temos dois corpos femininos que passam por momentos e processos de construção diferentes, não existe uma relação de poder aqui, e nenhuma quer diminuir o peso da identidade da outra, fugindo da maldição da impossibilidade do amor em histórias LGBT, “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta” (BUTLER, 1999, p.54) Desde a construção desses corpos, pelo cabelo, pelas roupas, o modo de falar e seus trejeitos. A trama apresenta uma nova cara para representividade feminina e lésbica, mostrando a diversidade que existe. Por intermédio de uma ordem de performance, através de atos repetidos, os corpos aqui apresentados, não querem mais seguir o modelo heteronormativo imposto à elas. Querem, portanto, dar visibilidade aquele corpo feminino que não segue e não se encontra nos padrões da sociedade patriarcal. Mostrando que o relacionamento entre pessoas do mesmo gênero não só é possível, mas como também, ele existe, ele é real. Por isso, representatividade é de total importância para o mundo pós-moderno, a visibilidade desses sujeitos são significativas pois representam possibilidades de multiplicação de vozes e formas de gênero.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e a arte sequencial**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1989.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Autentica, 2013.

MAROH, Julie. **Blue is the warmest color.** Bleu est une couleur chaude. Vancouver, Canadá. Pulp Press, 2013.

RICH, A. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.** Tradução Carlos Guilherme Vale. In: Revista Bagoas n.05, 2010, p.17-44

O QUEER NO TEMPO CINEMATOGRAFICO

Tatiana Brandão de Araujo

O presente capítulo¹ busca discutir a teoria *queer* como uma possível ferramenta teórica de análise para refletir sobre as representações de gêneros no cinema. A ideia principal é aliar a referida teoria com a análise fílmica para possibilitar uma reflexão sobre como as questões de “tempo *queer*” e “tempo normativo” se expressam imageticamente nos filmes trabalhados. Neste texto, nenhum filme será analisado em sua totalidade, foram selecionadas algumas cenas para exemplificarem a discussão apontada. O objeto de discussão para este espaço refere-se à produção fílmica estadunidense produzida a partir do início da década de 1990. Tanto os filmes que foram caracterizados pela autora B. Ruby Rich como *New Queer Cinema*, assim como, apresentar os desdobramentos desse momento ao longo da década em filmes considerados mais normativos, mas que, mesmo assim, não deixam de possibilitar uma análise através da referida teoria.

A autora Teresa de Lauretis (2011) no começo de seu texto *Queer Texts, Bad Habits and the Issue of the Future*, pergunta: “quando textos literários podem ser chamados de *queer*?”² (ibid., p.243, tradução nossa). Por mais que seu questionamento seja direcionado para a literatura, sua atenção também é para produções audiovisuais. E em sua resposta, a autora afirma que é possível chamar um texto de *queer*, quando o mesmo rompe com o modelo normativo de narrativa, aquela que se encaminha para um fechamento e a obtenção de um significado único. Assim como, ela acredita que um texto *queer* entende a sexualidade como algo que vai além do sexo. Nessa breve apresentação da ideia da autora, pode-se perceber que de Lauretis não ignora as questões formais do trabalho literário ou audiovisual.

Por mais que a abordagem da autora seja interessante para pensar sobre a questão de um texto *queer*, essa não será por mim

¹ Este trabalho foi fruto de uma discussão apresentada em minha dissertação de mestrado, período no qual tive bolsa CNPq, defendida em 2014 na Universidade Federal de Santa Catarina.

² *when can literary writing be called queer?*

aplicada na leitura dos meus objetos que, neste caso, são filmes. Porém, seu entendimento será relevante para as análises de produções artísticas que pretendem utilizar a teoria *queer* como suporte. Seu texto aponta para a necessidade de enxergar além do roteiro de um filme, assim como, considerar além da questão sexual, independente de os sujeitos representados serem heterossexuais, bissexuais ou homossexuais. Sendo assim, primeiramente, faz-se necessário definir o que compreendo por teoria *queer* para em outro momento poder pensá-la nos filmes que me proponho a discutir neste espaço, assim como as discussões pertinentes às temporalidades.

SOBRE TEORIA *QUEER* E IDENTIDADES

“Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p. 106). Logo, é possível considerar que a afirmação de identidades parte do princípio de algo que se tem em comum, sendo que no processo as diferenças são apagadas. Nesse sentido, como afirmou Judith Butler (1993), não é uma questão de não utilizar categorias identitárias, já que por motivos políticos elas serão importantes, mas se torna necessário problematizá-las. Como afirmou Hall, “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela” (2014, p. 110), pois elas se afirmam sempre por aquilo que elas não são. E quero destacar que esta discussão sobre identidades será relevante para o entendimento de uma das principais questões propostas pela teoria *queer*, que surgiu nos anos de 1980.

Nos EUA da década de 1980, o debate sobre identidades era intenso, pois se percebeu os limites presentes em cada uma delas, sejam gays, lésbicas, ou mulheres. E um dos fatores sociais que motivou tais discussões foi o impacto da AIDS na sociedade estadunidense no período, e no início dos anos 1990 (MISKOLCI, 2012). A teoria *queer* nasce no momento em que se percebe que a “política de identidades” não contempla a multiplicidade de subjetividades e vivências. “Como *queer* não é alinhado com alguma

categoria identitária específica, tem um potencial para ser anexado vantajosamente em um amplo número de discussões”³ (JAGOSE, 1996, p.2). E a potencialidade desta perspectiva se deve pelo fato de não limitar o entendimento sobre determinados grupos, situações, sujeitos e sexualidades.

Segundo Annamarie Jagose (1996), as palavras “gay”, “homossexual”, “lésbica” e “*queer*” foram em determinados contextos utilizadas como uma forma de afirmar a mesma coisa, entretanto, essas palavras não são sinônimos. E mesmo que dentro de um espaço acadêmico a teoria *queer* tenha sido utilizada para analisar questões referentes às sexualidades, suas discussões vão muito além desse fator, na busca também de não entender a sexualidade como um elemento isolado de outras questões como raça, etnia e classe, por exemplo.

A teoria *queer* teve origem nos meios acadêmicos feministas e desde seu início foram produzidos questionamentos importantes para a discussão sobre identidades, sexualidades e, até mesmo, representações. Conforme Jagose, o “*queer* foca nos desencontros entre sexo, gênero e desejo” (1996, p. 3, tradução nossa). O *queer* procura desestabilizar a inteligibilidade reafirmada pela sociedade entre esses três termos (BUTLER, 2003). Segundo Judith Butler, “as normas de gênero operam exigindo a incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, os quais são quase sempre relacionados com a idealização dos relacionamentos heterossexuais”⁴ (1993, p.22, tradução nossa). A ideia de entender essas normas e desconstruí-las se faz presente nas teorias aqui discutidas, e considero que utilizá-las para refletir sobre as representações imagéticas pode ser um caminho interessante.

Como já afirmado anteriormente, o contexto no qual a teoria *queer* foi pensada foi marcado pela questão da AIDS e de que como certas categorias identitárias poderiam não dar conta do que estava acontecendo na época. “A maior parte das pessoas, sobretudo as que estavam com o HIV, na□ o faziam parte desse

³ *As queer is unaligned with any specific identity category, it has potential to be annexed profitably to any number of discussions.*

⁴ *gender norms operate by requiring the embodiment of certain ideals of femininity and masculinity, ones which are almost always related to the idealization of the heterosexual bond.*

grupo pelo qual o movimento homossexual forjado na década de 1960 lutava” (MISKOLCI, 2012, p. 24), movimento esse marcado por valores de uma classe média branca. A questão da afirmação de uma identidade construir o seu “exterior constitutivo” (HALL, 2014), faz com que se estabeleça em contrapartida o “abjeto”, aquele que escapa de um ideal de normalidade.

Segundo Richard Miskolci (2012), a teoria *queer* trouxe uma perspectiva feminista aos estudos gays e lésbicos, e contribuindo para os estudos feministas, ao não se limitar à categoria “mulher”. Sendo assim, entender as normas que tentam controlar os corpos e sexualidades, assim como desestabilizar a heterossexualidade de sua zona de conforto, faz desse núcleo teórico uma possibilidade interessante para refletir sobre os gêneros e sexualidades.

Inseridos nessas questões também existem os debates referentes às temporalidades. Segundo Jack Halberstam (2005), a ideia de um tempo *queer* emergiu dessas comunidades gays que foram atingidas pela AIDS. Um ideal de tempo está relacionado com o normal, com as respeitabilidades, com a lógica de uma classe média. “O uso do tempo e espaço *queer* se desenvolveu, ao menos em parte, em oposição às instituições da família, heterossexualidade e reprodução⁵” (ibid., p.1, tradução nossa). A questão da reprodução apontada por Halberstam atingirá diretamente as mulheres pela afirmação de um suposto “relógio biológico”, o que também tem relação com um ideal de respeitabilidade no quesito das relações afetivas.

Considero importante afirmar que a desconstrução apresentada por esses questionamentos coloca em xeque as feminilidades e masculinidades, expondo-as de maneira mais plural, e não reduzidas a modelos normativos de gênero e sexualidade. E essas discussões não escaparam ao cinema e estão presentes em produções da época, tanto em filmes que legitimam modelos normativos de gênero, assim como em produções que apresentam visões diferentes, personagens que não correspondem às normas e que desafiam os modelos normativos instaurados, inclusive de tempo.

⁵ *Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction.*

O NEW QUEER CINEMA E O CINEMA DOS ANOS 1990

No começo dos anos de 1990, havia filmes que dialogavam com a situação da AIDS e o seu impacto na sociedade estadunidense. E as temporalidades, a abjeção e a sexualidade se tornaram temas presentes em algumas produções cinematográficas do período. Em um artigo de B. Ruby Rich, para a revista *Sight and Sound* (1992), a autora tratou desse momento caracterizando-o como *New Queer Cinema*: “O *New Queer Cinema* cresceu rapidamente – primeiro embrionariamente, com seus primeiros passos nos anos de 1985-1991, para então, explodir em plena visibilidade em 1992-1997 com força formidável”⁶ (RICH, 2013, p. XIX, tradução nossa). Para exemplificar tais produções, destaco filmes como *Mala Noche* (1986)⁷ de Gus Van Sant e *Parting Glances* (1986)⁸ de Bill Sherwood, que marcaram os anos de 1980, além de *Poison* (1991)⁹ de Todd Haynes e *The Living End* (1992)¹⁰ de Gregg Araki, que marcaram o início da década de 1990.

Como Jack Halberstam afirmou, “tempo *queer*, mesmo que tenha emergido da crise da AIDS, não é somente sobre compressão e aniquilamento, é também sobre a potencialidade da vida improvisada pelas convenções de família, herança e criação das crianças”¹¹ (2005, p.4, tradução nossa). Logo, esses temas, de forma explícita ou metafórica, se fazem presentes nos filmes mencionados, não somente refletidos nas histórias em si, mas também como na maneira como a narrativa é apresentada.

⁶ *The New Queer Cinema quickly grew – embryonically at first, with its first steps in the years of 1985-1991, then bursting into full view in 1992-1997 with formidable force.*

⁷ *Mala Noche*. Direção: Gus Van Sant. 1985, 78 min., black and white.

⁸ *Parting Glances*. Direção: Bill Sherwood. 1986, 90, color.

⁹ *Poison*. Direção: Todd Haynes. 1991, 85 min., black and white/color.

¹⁰ *The Living End*. Direção: Gregg Araki. 1992, 92 min, color.

¹¹ *queer time, even as it emerges from the AIDS crisis, is not only about compression and annihilation, it is also about the potentiality of a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing.*

...um das maneiras mais óbvias no qual o sexo encontra-se com a temporalidade e na persistente descrição de sujeitos *queer* como temporalmente atrasados, apesar de paradoxalmente deslocados de qualquer momento histórico específico. Como a retórica dominante da epidemia da AIDS tão cruamente revelou, desde que a identidade sexual emergiu como um conceito, gays e lésbicas tem sido representados como se não o tivessem passado: sem infância, sem origem ou precedente na natureza, sem tradições familiares ou lendas, e, crucialmente, sem história como um povo distinto¹² (FREEMAN, 2007, p.162, tradução nossa).

A questão da história, das tradições familiares, apontadas por Freeman, também se refere às discussões sobre temporalidades, e essas serão abordadas de distintas maneiras pelo cinema durante do período em questão até o presente momento.

Os filmes que serão abordados nesse texto fogem do momento do *New Queer Cinema*, do início da década de 1990, pois são narrativas normativas que se direcionam para um fechamento, e que trazem o tempo como um tema fundamental no roteiro. Porém, a ideia deste capítulo também é a de analisar de que forma essas questões se expressam visualmente, sobretudo, como no caso dos filmes a seguir analisados, na montagem, ponderando sobre como a mesma nos direciona para certo entendimento de temporalidades.

Os filmes aqui abordados foram lançados no ano 2000 para a televisão, um produzido pela HBO e outro pela Showtime. Desde a década de 1980, a visibilidade de personagens LGBT foi ampliada consideravelmente no cinema estadunidense, tendo como marco importante o Oscar em 2000 para a atriz Hillary Swank, que protagonizou o filme “Meninos Não Choram”¹³ (1999), da diretora

¹² *One of the most obvious ways that sex meets temporality is in the persistent description of queers as temporally backward, though paradoxically dislocated from any specific historical moment. As the dominant cultural rhetoric of the AIDS epidemic so starkly revealed, since sexual identity emerged as a concept, gays and lesbians have been figured as having no past: no childhood, no origin or precedent in nature, no family traditions or legends, and, crucially, no history as a distinct people.*

¹³ Meninos Não Choram. Direção: Kimberley Pierce. 20th Century Fox, 1999. 118 min, color, Título original: *Boys Don't Cry*.

Kimberly Pierce. Conforme Michelle Aaron (2004), filmes que tratavam de sujeitos marginalizados conseguiram maior apoio financeiro para a sua realização.

Um ano após a estreia do filme mencionado, “Desejo Proibido”¹⁴ e “Segredos e Confissões”¹⁵, objetos da análise, foram lançados. Ambos possuem uma estrutura narrativa semelhante: focam em personagens gays e/ou lésbicas e são divididos em três partes. A análise a seguir focará na maneira como a narrativa foi apresentada, resultando em sua montagem final, e o que isso nos fala sobre temporalidades. As histórias apresentadas, a maneira como elas foram contadas, expressam uma ideia de tempo, uma projeção de um futuro, mas que pauta também a existência de um passado, uma memória que faz parte dessa caminhada em direção a supostamente tempos melhores.

“Desejo Proibido” é um filme com três histórias dirigido por diretoras diferentes em cada segmento. Os três momentos relatam situações com personagens lésbicas durante determinadas décadas do século XX, e todas as histórias se passam na mesma casa. Primeiro é contada a história de um casal de senhoras no ano de 1961, na qual uma delas falece e a outra precisa lidar com a família de sua companheira. O segmento seguinte acontece no ano de 1974 e relata a história de um grupo de feministas lésbicas, e na última história, que se passa nos anos 2000, narra o momento em que um casal de lésbicas se prepara para ter um filho.

Antes de iniciar os três segmentos, os créditos iniciais são apresentados juntamente com imagens que marcaram as décadas retratadas no filme. Nesse sentido, a maneira como foi feita a apresentação das imagens é relevante para a discussão aqui empreendida. A tela é dividida em três, apresentando imagens de cada época, mas em nenhum momento as mesmas se misturam. Esse elemento nos remete a uma primeira ideia sobre temporalidade em que esses momentos não dialogam, quando as décadas avançam o passado é deixado completamente para trás.

¹⁴ Desejo Proibido. Direção: Jane Anderson, Martha Colidge, Anne Heche. Top Tape, 2000. 96 min, color, TiVO tulo original: *If These Walls Could Talk 2*.

¹⁵ Segredos e Confissões. Direção: Donna Deitch. CIC Video, 2000. 105 min, color, TiVO tulo original: *Common Ground*.

Considero importante afirmar também que as imagens de eventos e pessoas reais que aparecem entre os segmentos, apresentam uma ideia de que a ficção contada se relaciona diretamente com a história vivida. Assim como, foi uma maneira de passar de um segmento para o outro, considerando que em cada um temos diretoras diferentes.

Após o término dos créditos, o ano de 1961, é introduzido de maneira que nos remete a ideia central de temporalidade do filme. A imagem que fica ao lado esquerdo empurra as demais para o lado direito. Uma época é apresentada e o caminho se direciona apenas para o futuro, o que vai se comprovar em outros momentos do filme.

Jane Anderson roteirizou e dirigiu a história sobre o casal de senhoras, interpretada por Vanessa Redgrave e Marian Seldes. No início da história já se pode perceber a questão da homofobia em uma cena na qual as duas vão ao cinema juntas. Porém, o foco será os acontecimentos na vida da personagem de Redgrave após sua companheira morrer. Ela não é considerada da família, não possui direito a nada, e acaba solitária. O tom trágico da primeira história contrasta-se com a última, passada nos anos 2000, o que também serve à ideia que o filme quer apresentar.

No decorrer dos segmentos a ideia de que o passado ficou para trás e estamos avançando para tempos melhores é reafirmada.. No final do primeiro segmento a última imagem é a de uma janela aberta com vista para a rua, e a mesma é congelada, para logo se unir às imagens de eventos e personagens reais das outras décadas - que ficam separadas assim como nos créditos iniciais.

Para introduzir o segundo segmento, a imagem representando 1961 é empurrada para o esquerda/passado, e a dos anos 2000 empurrada para a direita, e o ano de 1974 é introduzido. Assim ocorrerá com a apresentação dos anos 2000, em que as duas décadas anteriores, apresentadas como sendo tempos difíceis para os homossexuais, são empurradas para a esquerda/passado, e assim podemos contemplar esses novos tempos.

O filme “Segredos e Confissões, dirigido por Donna Deitch e roteirizado por Paula Vogel, Terrence McNally e Harvey Fierstein, possui similaridades com “Desejo Proibido” que não se

limitam à temática, mas também ao modo como as discussões são propostas. O filme também é separado em três décadas, 1954, 1974 e 2000, e as histórias, assim como em “Desejo Proibido”, também focam personagens homossexuais. No segmento de 1954 uma menina é expulsa da Marinha por acusações de homossexualidade, em 1974 é a história de um menino que sofre bullying por ser gay e no segmento dos anos 2000, é narrada a história de um casal de homens que está se preparando para casar.

Um elemento importante nesse filme é o personagem do narrador interpretado por Eric Stoltz, que terá um papel fundamental no decorrer das histórias, além de que a sua função é simbólica de algumas ideias presentes no filme. Em 1954 o personagem de Stoltz é uma criança, e ele acompanha seu avô que tem como função hastear a bandeira todos os dias pela manhã. A partir do segmento de 1974, o personagem está adulto e a função já é sua, tendo herdado o trabalho de seu avô. O hasteamento da bandeira irá pautar as mudanças dos tempos, construindo uma relação direta com a nação, tema que será abordado adiante.

Diferentemente de “Desejo Proibido”, “Segredos e Confissões” é dirigido por uma pessoa, portanto, o recurso de dividir em segmentos não precisa ser realizado necessariamente. Neste sentido, a passagem de uma história para outra é feita de maneira diferente do outro filme, mas legitimando a mesma noção de temporalidade na qual o desenrolar se dá rumo a um futuro melhor. No filme, a passagem de tempo não precisou realizar cortes, já que no caso da passagem da primeira história para a segunda, foram utilizados movimentos de câmera e a movimentação dos atores na própria cena apresenta a mudança de década. Neste sentido, no final da primeira história, a personagem envolvida retira-se de cena ao embarcar em um ônibus que se move para o lado esquerdo da tela, e ao movimentar-se para o lado direito, a câmera apresenta o personagem envolvido na situação apresentada no ano de 1974.

Essa discussão é relevante na medida em que questionar esse “futuro melhor” é necessário. Conforme afirmou o autor Alan Sears, “a consolidação de direitos civis de gays e lésbicas tende a beneficiar alguns mais que outros. Aqueles que ganharam mais

foram as pessoas que vivem em relacionamentos estáveis com bons salários e empregos, na maioria das vezes brancos e especialmente homens”¹⁶ (2005, p.93, tradução nossa). Nesse sentido, além de compreender que certas melhorias, que ocorreram de fato, não beneficiaram a todos, é importante também entender que a ideia de que os tempos não se encontram, e que o passado ficou para trás, pode ser problemática no momento em que se discute uma sociedade ainda muito desigual.

Jack Halberstam tratará sobre o “tempo da herança”, um tempo linear, que se relaciona com a passagem das gerações. E essa linearidade é possível constatar em ambos os filmes, intencional ou não. A questão da geração é mais evidente no filme “Segredos e Confissões”, porém, se percebe esse elemento em “Desejo Proibido”, pelo fato de todas as histórias se passarem na mesma casa. A noção de linearidade tem relação com o que Tom Boellstorff (2007) chamou de *straight time*, no qual o significado da palavra *straight* pode ser pensando não somente à heterossexualidade, mas a uma ideia de retidão.

As discussões sobre temporalidades não são dissociadas do contexto geográfico dos filmes, e de como as questões apresentadas, também se referem diretamente a própria história estadunidense. Essa relação se torna explícita em “Segredos e Confissões” devido ao personagem que hasteia a bandeira (um homem branco e heterossexual) e de que a imagem da própria bandeira e da simbologia inerente à ela. Nesse sentido, é inevitável pautar a relação que se estabelece entre a história da nação e a próprio trajeto da conquista de certos direitos para as comunidades LGBT. Porém, é válido ressaltar a afirmação de Jin Haritaworn, quando afirma que: “a linguagem de direitos e liberdade é por ela mesma altamente racializada”¹⁷ (2008, p.86, tradução nossa). E quando se fala em conquista de direito, essa é uma questão que não deve ser ignorada.

¹⁶ *the consolidation of lesbian and gay civil rights has tended to benefit some more than others. Those who have gained the most are people living in committed couple relationships with good incomes and jobs, most often white and especially men.*

¹⁷ *the language of rights and freedoms is itself highly racialised.*

Como afirmou Alexandra Chasin, “o apagamento das diferenças produz uma imagem universal do indivíduo, que é sempre imaginado como branco e homem”¹⁸ (2001, p.21, tradução nossa). Nesse sentido, se não problematizarmos o discurso dos direitos alcançados, ele se torna universal e os sujeitos que não são atingidos por eles continuam à margem da sociedade. Em ambos os filmes, no segmento final dos anos 2000, os casais são brancos e notadamente pertencem a uma classe privilegiada. É importante ressaltar que nas duas produções, apenas uma personagem/protagonista é negra.

Segundo Jack Halberstam, “nos círculos políticos tradicionais, no entanto, o casamento gay se tornou uma causa cegre e veio para substituir a política de gays e lésbicas como um todo” (2012, p.121, tradução nossa). Portanto, ao mesmo tempo em que é possível celebrar a conquista de direitos, é necessário problematizar se nos discursos sobre esses mesmos direitos não se está deixando de lado uma parcela da população que não é atingida por eles.

“Direitos são muito teóricos para muitas pessoas. Sem um advogado para argumentar por eles, sem uma educação que efetivamente faça com que as pessoas estejam cientes dos mesmos, sem um sistema de saúde que faça possível que eles os aproveitem, direitos por si só podem ser um escasso consolo”¹⁹ (CHASIN, 2001, p.22, tradução nossa).

Conforme José Esteban Muñoz (2007), o futuro não pertence a todos, e o que está sendo celebrado pelo cinema em muitos filmes, além dos mencionados nesse texto, constrói uma visão universal de que todos são atingidos de maneira efetiva. “Crianças racializadas, crianças *queer*, não o são os príncipes soberanos da futuridade”²⁰ (MUNOZ, 2007, p.364, tradução o

¹⁸ *the erasure of difference produces the image of a universal individual, who is always imagined as white and male.*

¹⁹ *Rights are all too theoretical to all too many people. Without a lawyer to argue them on one's behalf, without an education that effectively makes one aware of them, without the health care that makes it possible to enjoy them, rights alone may be cold comfort.*

²⁰ *Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity.*

nossa). Autores como Munoz e Jin Haritaworn problematizam a questão dos direitos para pensar sobre as vozes ainda silenciadas, e essas discussões contribuem para pensar a questão das representações. A autora Alexandra Chasin (2001) nos lembra que para alguns sujeitos a sexualidade não representa a principal opressão, e mesmo que a discussão esteja focada na sexualidade, é necessário pensar nas diferenças.

CONCLUSÃO

Considero que a teoria *queer* pode ser uma opção relevante para refletir sobre as representações de gêneros no cinema. Isso, pois ela não se limita à questão da sexualidade, e assim como foi apresentado acima, incorpora outros elementos que não podem ser ignorados. O fato de não me limitar à questão de identificar se um filme é *queer* ou não, possibilita o uso da teoria *queer* para qualquer tipo de produção cinematográfica, visto que a discussão enfoca o tratamento dado no filme para as representações de gênero.

“A visão o de Hollywood sobre as novas e diversas formas de organizaçã o dome sticas ainda privilegia o triângulo nuclear de mama e, papai e bebê, fazendo com que esses três fiquem por cima de qualquer maneira de aliança e relaça o”²¹ (HALBERSTAM, 2012, p. 71, tradução o nossa). E essa visão apontada por Halberstam também está presente em filmes como os analisados aqui, que não versam sobre relações heterossexuais. Sendo assim, celebrar os direitos não impossibilita problematizar sobre as vozes que ainda estão sendo silenciadas, sobre aqueles que ainda permanecem à margem da sociedade e não possuem visibilidade em produções audiovisuais.

Como Alan Sears afirmou, “ganhos em visibilidade cultural ou em direitos civis podem situar os *queer* mais profundamente dentro dos sistemas de poder”²² (2005, p.94, tradução o nossa). E como falado anteriormente, esse espaço afirmado por Sears não

²¹ *Hollywood's take on new and diverse household forms still privileges the nuclear triangle of mommy, daddy, and baby makes three over all other forms of alliance and relation.*

²² *gains in cultural visibility or civil rights can situate queers more deeply inside systems of power.*

garante a presença geral da pluralidade de sujeitos, a tendência nesse caso é homogeneizar.

Por mais que os filmes analisados sejam dos anos 2000, a discussão apresentada ainda se faz atual. “Como homens gays e lésbicas são diferentemente classificados por raça, gênero, idade, eficiência, e até mesmo “sexualizados”, a liberação gay, se ela viesse, ainda assim deixaria muitos homens gays e lésbicas sem liberdade e desiguais”²³ (CHASIN, 2001, p.19, tradução nossa). Sendo assim, se faz necessária a problematização dos “direitos alcançados” ou futuro almejado, já que os mesmos podem conter discursos que excluem uma parcela grande da sociedade que deveria ser incluída na conversa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARON, Michele. *New Queer Cinema: An Introduction* In: AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

BOELLSTORF, Tom. *When Marriage Falls: Queer Coincidences in Straight Time* In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion**. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

BUTLER, Judith. **Critically Queer** In GLQ, Vol. 1, 1993.

_____. *Sujeitos do sexo/gênero/desejo* In BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHASIN, Alexandra. **Selling out: the gay and lesbian movement goes to market**. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

FREEMAN, Elizabeth. *Introduction* In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion**. GLQ: A Journal of

²³ *And as gay men and lesbians are differently raced, gendered, classed, aged, abled, and even “sexualized,” so gay liberation, were it to come, would still leave many gay men and lesbians unfree and unequal.*

Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.** New York: New York University Press, 2005.

_____. **Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal.** Beacon Press: Boston, 2012.

HALL, Stuart. Quem tem medo de identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HARITAWORN, Jin et al. Gay imperialism : gender and sexuality discourse in the 'war on terror'. In **Out of place: interrogating silences in queerness/racality.** York: Raw Nerve Books Ltd, 2008.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction.** New York: New York University Press, 1996.

MILSKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNOZ, Jose Esteban. Cruising The Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion.** GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut.** Dunham and London: Duke University Press, 2013.

SEARS, Alan. **Queer Anti-Capitalism: What's Left of Lesbian and Gay Liberation?** In Science & Society, Vol. 69, No. 1, Marxist-Feminist Thought Today (Jan., 2005), pp. 92-112.

AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E APROPAGANDA IDEOLÓGICA NA SEGUNDA GRANDE GUERRA

Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho

INTRODUÇÃO

Tratada por anos como mero objeto de entretenimento desprezioso, as HQs tiveram o início de sua jornada junto à cultura popular na segunda metade da década de 1920, ascendendo de maneira expressiva no cenário estadunidense em meio a década de 1930 e atingindo seu auge no período intitulado de *era de ouro* (década de 1940). Esse período, em específico, ficou reconhecido por ter sido a época em que as histórias de super-heróis passaram a despontar em meio à produção dos quadrinhos, alavancando as vendas e auxiliando na popularização dessa mídia. Ainda que as origens das HQs antecedam ao século XX, a popularização dessa mídia e a consolidação da mesma enquanto objeto referencial da cultura popular se deu no instante em que seus personagens e suas respectivas histórias, passaram a compor o cotidiano vivido, muitas vezes pautando debates e promovendo reflexões.

No período anterior a *era de ouro* as HQ's possuíam alguns gêneros de produção similares a literatura, muitas vezes mimetizando a narrativa já apresentada nessa mídia, transpondo àquilo narrado, outrora apenas em texto, às páginas das HQs. Com o desenrolar das décadas, as Histórias em Quadrinhos passaram a articular melhor a relação entre texto e imagem, aperfeiçoando a arte de narrar uma história, consolidando especificidades que até hoje caracterizam essa mídia em particular.

Como as HQs possuíam características similares à literatura de fantasia, elas passaram rapidamente a serem consideradas uma arte voltada apenas para o entretenimento, visto que, a própria literatura de fantasia era considerada uma arte rebaixada em detrimento a arte culta ou a arte séria, que, por sua vez, consistia na literatura acadêmica, dotada de um conteúdo (considerado) mais denso e que, por consequência, promoviam (respeitoso)

estado (superior) de reflexão em seus leitores. Oriunda de um pré-conceito, essa classificação negligenciava o fato de as HQs, em especial as *tirinhas* e as *charges*, promoverem, muitas vezes, o mesmo estado (superior) de reflexão em seus leitores, tal qual a obra de literatura culta teoricamente proporcionava. Esse pré-conceito acompanhou as HQs por décadas, delegando o conteúdo denso de muitas de suas histórias ao campo do entretenimento desprezioso. Ainda que o conteúdo crítico/reflexivo presente nessa mídia tivesse grande repercussão no fórum íntimo de seus leitores, por anos referenciar uma História em Quadrinhos ou alegar que a mesma tenha despertado questionamentos ao leitor representava um rebaixamento intelectual por parte do mesmo, o tornando (muitas vezes) digno de rechaço e retaliações.

Entendida como entretenimento desprezioso, as HQs tiveram seu conteúdo delegado ao esquecimento, servindo apenas para divertir seus leitores infanto-juvenis ao longo das décadas de sua popularização (1920-1950). Os debates acerca do conteúdo inerente as suas histórias e as influências dos mesmos na formação do pensamento crítico de seu público leitor ganharam repercussão no ano de 1953, quando um psicólogo alemão erradicado nos EUA publicou um longo artigo no *Ladie's home journal*, intitulado *What parentes don't know about comic books*. O artigo escrito por Fredric Wertham (1895-1981) enaltecia a ideia de que as Histórias em Quadrinhos traziam consigo mais do que apenas a policromia do entretenimento em suas páginas de aventura, junto à narrativa estavam presentes conteúdos de extrema densidade que influenciavam a formação da psique de seu (jovem) leitor. Em tom de alerta, Wertham enaltecia o conteúdo presente em muitas HQs da época e apontava a influência (negativa) que as mesmas poderiam produzir em um leitor desprovido de um referencial crítico previamente consolidado, em outras palavras, ele alertava acerca dos males consequentes da leitura de HQs dotadas de um conteúdo denso por crianças e adolescentes sem uma devida orientação. Sua tese ganhou forma no ano seguinte, em 1954, com a publicação da obra *Seduction of the innocent*, o que corroborou com a difusão do preconceito com a mídia e promoveu o surgimento do *Comic Code Authority*: um selo de autorregulamentação da produção

das HQs voltado para os pais. Esse selo seguia um código de conduta condizente com os valores de um idealizado *American Way of Life* e assegurava aos pais que o conteúdo das histórias era próprio para a leitura dos jovens consumidores.

Independente do teor das discussões erigidas por Wertham, o importante a ressaltar aqui é a vanguarda do autor em promover um espaço de discussão fértil acerca das histórias em quadrinhos e seu conteúdo. Mesmo que sua posição fosse por deveras radical e demasiada acusatória, o autor trouxe as HQs o olhar de teóricos e estudiosos de diversas áreas do conhecimento, que passaram a avaliar a densidade do conteúdo dessas histórias, as removendo do campo do entretenimento desprezioso para, enfim, compreendê-las como uma mídia dotada de um conteúdo denso e, para a época, pouco explorado.

Partindo do *insight* de Wertham, muito se construiu em termos de análises e estudos acerca das HQs. Longe de defender a tese fulcral do autor em questão, o presente capítulo corrobora apenas com o posicionamento do autor ao compreender as HQs como um meio dotado de uma gama de informações extremamente densas, críticas muito bem elaboradas e posicionamentos que reproduzem ideologias e preconceitos claros, que, por sua vez, serão interpretados pelo leitor. Entendendo as HQs como representação ideológica da concretude, materializada na figura de personagens marcantes e histórias envolventes, o presente capítulo pretende apresentar como essa mídia, em meio ao cenário estadunidense, acabou por corroborar com a propaganda de guerra ao longo dos conflitos da Segunda Guerra Mundial, se tornando um agente e um difusor ideológico dos valores nacionalistas em prol dos Aliados e em oposição ao Eixo.

AS HQS COMO REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E A DIFUSÃO IDEOLÓGICA

O filósofo e educador Gelson Weschenfelder, em seu livro *Filosofando com os super-heróis* (2011), ressalta, logo na introdução de sua obra, que as HQs abordam uma vasta gama de conteúdos de naturezas diversas, a fim de propiciar, ao leitor de suas páginas, um estado de reflexão acerca de questões que, muitas vezes,

transcendem sua própria vivência, o levando a experimentar situações, talvez, nunca dantes vivida. Esse posicionamento é iluminado pela obra *Os super-heróis e a filosofia* (2005), organizado pelo filósofo William Irwin. Nesse livro o autor afirma que:

As melhores histórias em quadrinhos de super-heróis, além de divertirem, introduzem e abordam de forma vívida algumas das questões mais interessantes e importantes enfrentadas por todo ser humano – questões referentes à ética, a responsabilidade pessoal e social, à justiça, ao crime e ao castigo, à mente e às emoções humanas, à identidade pessoal, à alma, à noção de destino, ao sentido de nossa vida, ao que pensamos da ciência e da natureza, ao papel da fé na aspereza deste mundo, à importância da amizade, ao significado do amor, à natureza de uma família, às virtudes clássicas como coragem e muitos outros temas importantes. (IRWIN, 2005, p.11).

Corroborando com o posicionamento de Irwin, Weschenfelder, ao longo de sua obra, aponta que a figura de um personagem, sua história e suas experiências ficcionais oportuniza ao leitor refletir acerca de como ele mesmo agiria em determinada situação, enriquecendo seu potencial crítico e, ao mesmo tempo, formando um particular entendimento de mundo em consequência ao juízo erigido frente à situação ficcional apresentada. A partir de um posicionamento aristotélico, o autor ressalta que a arte da narração presente nas Histórias em Quadrinhos possui um caráter pedagógico na medida em que propicia um estado de reflexão, que implica na arguição de juízos e questionamentos por parte de seu leitor. A transformação e o enriquecimento do potencial reflexivo do leitor das HQs, entendido ocorrer por Weschenfelder, compreende essa mídia, ainda que de maneira indireta, como um meio dotado de um grande poder: o de influenciar seu leitor.

Ainda que o autor apele para uma independência reflexiva por parte do leitor, ressaltamos que essa pode vir a ser direcionada, caso intencionado for orientar o leitor a um determinado posicionamento. Isso se daria por meio de estratégias de

convencimento bem articuladas, tais quais apresentadas nas muitas propagandas veiculadas até os dias atuais, possível de ser observado nos muitos veículos de mídia ainda existentes. Os filósofos T. W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), trataram de ressaltar essa questão em sua obra intitulada de *Dialética do esclarecimento*, publicada originalmente no ano de 1947. Nessa obra os autores ressaltam que o saber se estabelece a partir da difusão de verdades instituídas por um determinado grupo, o qual sustenta um (relativo) poder em meio a uma organização social qualquer. A verdade, nesse sentido, consiste naquilo defendido enquanto preceito paradigmático e que, por sua vez, é consolidado por meio da tensão dialética. Mas essa tensão dialética não se resolve de maneira a ressaltar a verdade, em um sentido positivado em consequência a uma espécie de clareamento do desconhecido, tornado conhecido, segundo os autores a verdade estabelecida decorre de um intencional embate onde o detentor de um maior poder se faz soberano ao enaltecer seu posicionamento em detrimento ao seu algoz opositor. Em resumo: a verdade seria a verdade dos vencedores de um conflito dialético onde a razão não seria o juiz (como a tradição filosófica antiga, medieval e iluminista tanto pretendia defender), o que teríamos seria apenas um conjunto de justificativas necessárias para fazer perpetuar o poder de um sobre o outro.

Tendo a verdade como um conjunto de preceitos sustentados por justificativas bem articuladas, a etapa de convencimento das massas se daria, não por métodos de opressão e sim por estratégia de convencimento das mesmas das razões que fazem a verdade instituída possuir um maior valor que muitas outras delegada a marginalidade e ao descaso. A ferramenta usada para o convencimento das massas (das razões que sustentam as muitas verdades instituídas) é a propaganda, parte da ação do que os autores chamaram de *indústria cultural*.

A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade

para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. (ADORNO, HORKHEIMER, 1996, p.116).

Como ferramenta da *indústria cultural*, a mídia se tornaria um difusor das verdades paradigmáticas e proferidas enquanto verdade pretendida universal. Verdades que atentam em defender uma determinada conduta, uma determinada moral ou um determinado juízo em detrimento a outro, seriam propagados e propagandeados pela mídia, a fim de promover a difusão de tudo aquilo considerado correto defender, isto é, daquilo entendido e instituído por verdade. Mas antes de acuar as Histórias em Quadrinhos de carregarem consigo uma intencionalidade maquiavélica em sua produção, cabe ressaltar que a *indústria cultural* é um difusor das verdades instituídas, com o objetivo de convencer o indivíduo a aderir a uma vida orientada pelo conjunto de paradigmas que compõe a ordem de poder vigente. Sendo uma cultura que visa orientar a ação do indivíduo, pautando uma conduta ideal, a *indústria cultural* não resume sua prática aos veículos midiáticos, ela atua em todos os setores da sociedade por se tratar de um movimento de difusão dos paradigmas que compõe a ordem de poder vigente, atuando na escola, na indústria e, inclusive na mídia. Como o autor/criador seria alguém formado pelo meio imerso em um conjunto de verdades instituídas já difundidas pela ação da *indústria cultural*, esse se tornaria um difusor passivo daquilo que o compõe, isto é, se tornaria um novo agente em prol da propagação dos ideais que compõe a estrutura de poder vigente, mesmo que de maneira não intencional.

Nesse sentido as Histórias em Quadrinhos consistiriam em representações simbólicas das verdades paradigmáticas que compõe o meio vivido pelo autor/criador do personagem e de suas histórias particulares. Dotados do poder de discernir sobre a arte e a história que compõe o universo de um personagem qualquer, o autor/criador acaba por ser um difusor das verdades as quais compõe sua própria constituição. Como alguém influenciado diretamente pela família, cultura, política, economia, sociedade, escola, religião e história de seu meio vivido, o autor/criador

reproduz tudo aquilo que o constitui na medida em que escolhe um determinado paradigma para compor sua criação. Conforme as palavras de Will Eisner (1917-2005): “História é a narração de uma seqüência de eventos deliberadamente arranjados para serem contados. Como o ato de informar um evento! Com a diferença que o narrador controla os eventos!” (EISNER, 2005, p.13).

Controlando tudo aquilo que irá compor um personagem e sua história, o autor se torna responsável pela propagação simbólica dos valores que o compõe e que, por consequência, fazem parte das verdades paradigmáticas que o formaram ao longo de sua jornada. Nesse sentido, a criação de um personagem qualquer e sua história se tornam, igualmente, difusores propagandísticos de princípios ideológicos que compõe a raiz do autor/criador, visto que esse acaba por propagar(de maneira inevitável) os pré-conceitos que o compõe. Isso não significa afirmar que o autor é desprovido de juízo acerca do que outrora vivera, e sim que seu posicionamento será sempre uma tomada de posição frente aos paradigmas já estabelecidos. Portanto, entendemos que a promoção do paradigma sempre será em vias de afirma-lo ou rechaça-lo, para tanto, o paradigma deverá sempre ser apresentado e admitido como tal.

Personagens belos e esbeltos, dotados de valores que corroboram com ideais de justiça e bondade se opõe a feiura e ao grotesco, tanto quanto aos valores degenerados que operam na clandestinidade da crueldade e da maldade. Ideais que simbolizam aquilo que constitui o paradigma vivido ou a verdade instituída e que afirma o que é ser bom ou mal, justo ou injusto, honrado ou desonrado, belo ou feio, são padrões que influenciam o leitor e que promovem ideologias, mesmo que de maneira indireta, reforçando paradigmas e difundindo verdades instituídas.

A PROPAGANDA IDEOLÓGICA NAS HQS ESTADUNIDENSES AO LONGO DA SEGUNDA GRANDE GUERRA

Como ferramenta de propagação de paradigmas ou verdades instituídas em consonância com a ordem de poder vigente, as HQs tiveram seu auge de atuação nos anos de conflito

da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), onde personagens vestindo *collant* coloridos com as cores dos EUA e carregando um vasto conjunto de símbolos nacionalistas tomavam o fronte de guerra, difundindo valores patrióticos e iluminando os menos esclarecidos das (verdadeiras) intenções de sua nação. Assumindo a alcunha de promotores da liberdade, os heróis, além de carregarem consigo uma grande carga simbólica visual em suas respectivas indumentárias, agregavam em si valores de exaltação nacionalista, representado nas características físicas do personagem, que, por sua vez, era retratado como uma figura ativa, independente, confiante e, acima de tudo belo, como os exemplos da bela e corajosa *Miss America*, publicado pela *Timely* no ano de 1944, e do (loiro) atraente e ousado *U.S. Jones*, da extinta editora *Fox*, publicado no ano de 1941 (Figura 01).



Figura 01

Respalhando a clássica dicotomia maniqueísta que afirmava serem eles a simbologia viva do bem em combate ao mal, os heróis de guerra das HQs trouxeram uma gama de características comuns em muitas de suas histórias. Algo possível de ser observado na capa de algumas edições publicadas em meio ao período do conflito.

Além da clara simbologia nacionalista, existem características que muitas vezes passam despercebidas ao leitor comum e que expõe o ideal perpetuado em meio aos EUA desse período: combater o inimigo que ameaça a liberdade. Para tanto, existe uma sequencia de eventos que se repetem nas narrativas desse período e que se dá, de maneira resumida em quatro etapas: 1) Alertar o publico das intenções nazistas e da ameaça que eles representam, não apenas a (suposta) liberdade ostentada pelos EUA, mas para o mundo; 2) Apresentar o herói como a esperança, que, tal qual a população estadunidense, é inabalável e extremamente forte, capaz de enfrentar qualquer ameaça e sobreviver a adversidade devido seu espírito nacionalista e seus valores condizentes com os princípios maiores da justiça e do bem moral; 3) Expor o inimigo como alguém forte mas possível de ser atingido, humilhado e passível de sofrer a dura punição da justiça que não tarda em atingir aquele que perpetua o mal; 4) Por fim, a adesão surge em um convite, seja ele de maneira direta ou indireta, com o objetivo de convencer o leitor a aderir, não aos esforços de guerra, mas ao mesmo tipo de pensamento que compõe a particularidade do herói, seus valores, seus ideais, em fim, sua ideologia.

Vejamos a capa da revista *The Fighting Yank* – *america's bravest defender* número 06, publicada pela editora *Nedor*, em dezembro de 1943 (Figura 02):

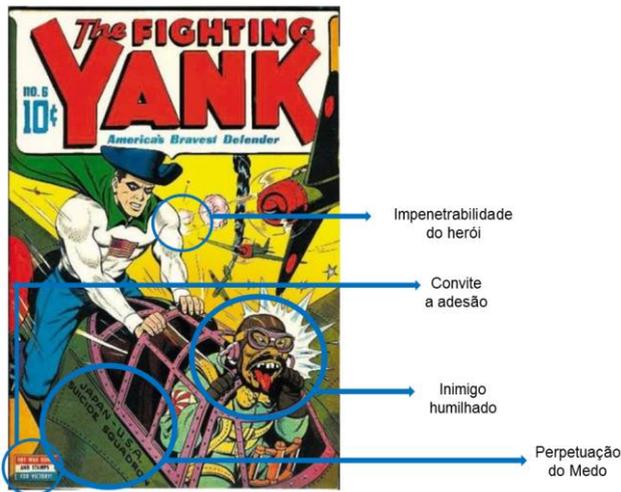


Figura 02

Nessa capa, temos o personagem *The Fighting Yank* sentado sobre um avião de guerra japonês, o qual ostenta em sua lateral a frase *Japan – U.S.A Suicide Squadron*, que significa, em uma livre tradução, *Esquadrão Suicida Japão – EUA*. A ameaça presente no avião japonês perpetua o medo, pois perpetua a ideia de que os EUA é alvo dos japoneses. O detalhe a ressaltar é maneira com que a informação é apresentada, *Japan – U.S.A*, como sendo a investida belicista uma ato de uma nação sobre a outra, em outras palavras, a informação nos induz ao entendimento que a totalidade das intenções da nação japonesa estão voltadas a destruição de tudo o que representa a totalidade da nação estadunidense. Com a ameaça apresentada, o herói entra em ação, ainda que atingido pelos disparos dos demais aviões inimigos, ele é apresentado como o próprio espírito da nação a qual representa: impenetrável, inabalável, apto a reagir e alcançar a vitória. Apresentado o herói, o inimigo é atingido, humilhado e a figura outrora ameaçadora se curva diante da ação do personagem salvador. A rápida leitura da capa dessa edição é consolidada com o selo (comum em muitas revistas da época) presente no canto esquerdo inferior, onde um convite formal para adquirir selos de guerra e auxiliar os soldados estadunidenses no conflito distante é feito, dando fechamento a difusão ideológica pretendida ou não.

O mesmo ocorre na capa da edição número 01 da revista *Captain America*, publicado pela *Timely* em março de 1941 (Figura 03):



Figura 03

Aqui, mais uma vez temos o mesmo processo narrativo sendo desenrolado. Em uma sala tomada por agentes nazistas, aparentemente representando um esconderijo, planos de invasão aos EUA são intencionalmente dispostos sobre uma mesa para que o leitor entenda a ameaça que os inimigos representam, assim como as intenções de suas ações. No centro da capa, como protagonista da ação, se encontra o herói que, ainda que atingido pelos disparos do inimigo, se mostra impenetrável, dotado do espírito necessário para enfrentar o desafio e vencer. O inimigo escolhido para essa edição é o próprio Adolf Hitler (1889-1945), Chanceler do Reich e *Führer* da Alemanha Nazista de 1934 até 1945. Ainda que esse viesse ser a figura representativa de todo o poderio bélico e da ameaça nazista por sobre todo o continente europeu, a simbologia do soco projetado sobre a face daquele que

representava a própria ameaça do terror, ressaltava o potencial da convicção estadunidense de fazer valer a justiça (ideal), que, por sua vez pretendia simbolizar toda a nação estadunidense (e a totalidade de seus valores). Em fechamento, um jovem bate continência no canto inferior direito dessa edição. O jovem é *Bucky Barnes*, aliado infante do *Captain America* que, desprovido de poderes, auxiliava o herói na luta contra o terror nazista. Sua continência nos leva compreender tal conduta como um convite, pois abusa da sensibilidade do leitor ao instigar o mesmo a compadecer com seu exemplo que teima em afirmar que, mesmo sendo um jovem, seu espírito patriótico, seus valores e seu anseio por justiça o levam tomar uma atitude adulta. Como que questionando o leitor a fazer sua parte em meio ao conflito que se propagava, mais uma vez a difusão ideológica instigava a adesão de seu leitor a assumir um posicionamento em prol do herói e em oposição a seu algoz.

Em conformidade com o que já fora escrito anteriormente, a promoção ideológica não necessariamente se daria de maneira intencional, pois nos é importante intender que as editoras e os próprios autores dessas respectivas histórias foram gerados por esse meio. Dotados de raízes profundas embebidas no sumo dos valores culturais, morais, políticos, econômicos e históricos dos EUA das décadas de 1930 e 1940, seria inevitável para os autores/criadores não apresentarem, em suas respectivas produções, aquilo que caracterizasse a ação ideal de sua própria nação (e tudo aquilo que ela representava para eles), diante do conflito eminente. Desse modo os personagens acabam por se tornar a própria face da ideologia nacionalista, não de maneira maniqueísta, mas como a reprodução daquilo que compunha a mentalidade amplamente difundida em meio aquele cenário em específico.

CONCLUSÃO

O presente capítulo teve por pretensão apresentar os heróis da Segunda Guerra Mundial como objetos de propaganda ideológica, para tanto, partimos de uma teoria universalista, a qual

intencionou defender a tese de que a representação simbólica de ideias é comum a produção de tudo aquilo proveniente de um indivíduo, visto fato deste ser munido de um conjunto de valores em decorrência a sua formação. Essa formação, por sua vez, reproduz o paradigma imperante em conformidade a ordem de poder vigente, a qual pauta uma determinada conduta moral e demais elementos valorativos que serão difundidos e perpetuados.

Sendo o autor um indivíduo dotado de um conjunto de valores formados pelo meio vivido, seja em sua conformidade ou em sua desavença, o paradigma estabelecido e perpetuado em meio ao cenário vivido encontrará na produção de toda criação decorrente, sua representação simbólica.

Em meio ao cenário da Segunda Guerra Mundial buscamos expor que o espírito nacionalista e os valores morais de justiça (imbricados ao patriotismo operante), conduziram uma narrativa comum, a qual ilustramos a partir da análise de duas capas de grandes publicações da época.

Desse modo, acreditamos termos sido bem sucedidos em defender a tese da representação ideológica e de que sua propaganda se dá mesmo na não-intencionalidade da criação, algo possível de ser observado em meio ao cenário da Segunda Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- EISNER, W. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.
- IRWIN, W. **Super-heróis e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2005.
- WERTHAM, F. **Seduction of the innocent**. Toronto: Clark, Irwin & Company, 1954.
- WESCHENFELDER, G. **Filosofando com os super-heróis**. Porto Alegre: Mediação, 2011.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE *MS.* *MARVEL*

Márcia Tavares Chico

INTRODUÇÃO

As histórias em quadrinhos apresentam grandes possibilidades de análise em diversas áreas do conhecimento: apontam representações sociais e históricas, utilizando-se de elementos do real e da cultura em que estão inseridos para criar as suas narrativas. Além disso, os quadrinhos podem ser considerados um gênero híbrido, o qual apresenta uma interação entre o escrito e o visual, sendo ambos necessários para o entendimento da história.

Desde seu início, as histórias em quadrinhos vem divertindo leitores, influenciando opiniões, levantando questões sociais, criando expectativas e, de certa forma, auxiliando na perpetuação de estereótipos. Will Eisner, em seu livro sobre criação de histórias em arte sequencial, menciona que o uso de estereótipos é necessário para a história, principalmente para fazer com que o público leitor entenda quem são as personagens e as situações que estão representando (EISNER, 2005).

Aliado a isto está o fato de o público leitor de histórias em quadrinhos, assim como o gênero em si, ser considerado “inquestionavelmente masculino” (HORN, 2001 apud MELLETTE, 2012)¹, sendo que, normalmente, as histórias em quadrinhos são criadas por homens tendo em base um público leitor masculino. Scott McCloud menciona que, apesar de as histórias em quadrinhos ser um gênero inovador e que os quadrinistas deveriam criar suas histórias almejando uma grande diversidade, o meio ainda é altamente restrito, podendo ser visto

¹ É possível ver uma mudança nesse cenário, principalmente com o aumento do consumo de quadrinhos por parte das mulheres e do maior número de mulheres que estão desenhando, escrevendo ou editando quadrinhos atualmente.

como um verdadeiro “Clube do Bolinha” (McCLOUD, 2006, p. 13).

Assim, devemos nos focar, entre as variadas possibilidades de estudo que as histórias em quadrinhos apresentam, na representação do feminino dentro do gênero. Ao pensarmos que as histórias em quadrinhos, então, são criadas por homens, para homens, assim também os são as personagens femininas. Por isso, elas são, em sua maioria, representações do que os autores, masculinos, acreditam ser o feminino. Por isso, temos acesso aos mais variados estereótipos do feminino, como a dona de casa, o interesse romântico, a mocinha que se sacrifica para que o herói possa continuar em sua jornada, a mãe, a donzela indefesa, a vilã que utiliza de sua feminilidade para tentar o herói, entre outras. Mesmo as heroínas são, na maioria das vezes, representadas de forma sensualizada, com roupas que colocam seus atributos físicos em destaque.

O presente trabalho procura analisar as histórias em quadrinhos da Ms. Marvel, considerando suas narrativas a partir de 2014, com o roteiro sendo produzido pela quadrinista G. Willow Wilson. Acreditamos que o arco produzido por Wilson represente uma forma diferenciada de representação do feminino, apresentando, em suas histórias, considerações e questionamentos sobre a forma como as personagens femininas são representadas nos quadrinhos. Para isso, utilizaremos das histórias que constituem o volume intitulado *Ms. Marvel: no normal* (*Ms. Marvel: nada normal*, em tradução pela editora Panini, 2015).

AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO

Janice Primo Barcellos, em seu estudo da personagem *Aline*², constrói um panorama da indústria de quadrinhos e tenta entender o porquê de alguns estereótipos do feminino estarem tão presentes nas narrativas das histórias em quadrinhos. Segundo a autora, a indústria de quadrinhos apresenta uma relação paternalista entre aqueles que leem as histórias e aqueles que as

² *Aline* foi criada por Adão Iturrusgarai em 1996 e conta a história da personagem principal e seu relacionamento poliamoroso.

produzem. Assim, temos leitores que não querem sair de suas zona de conforto e preferem ler histórias que continuem apresentando os mesmos posicionamentos do que histórias que tentam se posicionar de maneira diferentes. E, por outro lado, temos “o produtor da indústria cultural capaz de estabelecer regras/normas de homogeneização das histórias dos quadrinhos para ter uma maior aceitação do produto em diferentes mercados” (BARCELLOS, 1995, s/p).

Para Melo e Ribeiro, as mulheres dos quadrinhos normalmente têm três papéis que podem preencher, elas

aparecem como mocinhas indefesas à espera de seu herói, ou são as vilãs sem escrúpulos que tentam a masculinidade dos heróis com o seu traje minúsculo e sua falta de moral, ou ainda a heroína com superpoder ou não, que geralmente é jovem e bela, desenhada em posições sensuais que enfatizam seus atributos físicos (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 106).

Assim, as autoras pretendem mostrar que a representação do corpo feminino é construído socio-culturalmente, apresentando valores que permeiam a sociedade e que são compartilhados culturalmente. Mais do que isso, as representações presentes não somente nos quadrinhos, mas também na cultura popular de modo geral, acabam por reiterar a si mesmas, a apresentar valores como sendo “naturais”, influenciando na forma como os consumidores percebem o mundo. Para elas, “[a] imagem idealizada da mulher, ou melhor, do seu corpo, normatizadas nas HQs são na verdade representações de desejos e fetiches do imaginário masculino” (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 108).

Segundo elas, ao fazerem com que as personagens femininas sejam representadas através de seus corpos e de sua sexualidade, os produtores das histórias em quadrinhos desumanizam as personagens, “contribuindo para normatizar uma cultura de desigualdade que se reflete tanto nos quadrinhos quanto na vida real e cotidiana” (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 114).

Segundo autores, a maioria das personagens femininas são “idealizadas por homens e para homens, segundo o que eles vêm

e entendem do sexo feminino, e provavelmente atuaram como veículos da expressão sexual de seus autores e do desejo de exibir o considerado imoral e proibido” (SIQUEIRA; VIEIRA, 2008, p. 189).

Para Carol Stabile, a sociedade americana pós 11 de setembro achou nos super-heróis uma fonte de conforto e certeza em um mundo perigoso e cheio de questionamentos. “Todas essas histórias sobre super-heróis representam um desejo por salvadores seculares, por homens cujos poderes não vem de deus, mais são, apesar disso, suficientes para a tarefa de salvar o mundo de alguma forma de apocalipse”³ (STABILE, 2009, p. 87, tradução nossa). O fato é que, como a autora aponta, na maioria dos momentos quem precisa ser salvo são as personagens femininas ou personagens que são feminilizadas, como as crianças.

O que ocorre, então, para a autora, é um aumento na ênfase da violência sexista por vermos o feminino como sempre sendo indefeso e necessitando de proteção. Para ela,

como complemento, nossa inabilidade de imaginar a feminidade como algo que não seja uma condição de vulnerabilidade – na cultura popular e na vida educacional, política e social, de modo idêntico – enfraquece a habilidade das mulheres de protegerem a si mesmas, ao mesmo tempo que encoraja a violência sexista ao enfatizar a vulnerabilidade feminina.⁴ (STABILE, 2009, p. 89, tradução nossa)

Ao mesmo tempo que a cultura popular, como os quadrinhos, repassa ideologias vigentes na sociedade, através de sua repetição, ela também reitera tais ideologias, naturalizando-as na sociedade.

³ No original: “All these stories about superheroes represent a desire for secular saviors, for men whose powers do not come from god, but are nonetheless sufficient to the task of saving the world from some kind of apocalypse.”

⁴ No original: “[i]n addition, our inability to imagine femininity as anything but a condition of vulnerability - in popular culture and educational, political, and social life alike - undermines women’s ability to protect themselves, while at the same time encouraging sexist violence by emphasizing female vulnerability”

Por isso é importante produzirmos, e também analisarmos, histórias em quadrinhos que fogem do padrão sexualizador das personagens femininas e as tiram do foco do olhar masculino, entendendo a mídia dos quadrinhos como fonte de questionamentos.

MS. MARVEL E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

O manto de Miss Marvel pertencia, primeiramente, à personagem Carol Danvers, parte da Força Aérea Americana e portadora de poderes sobre-humanos. Após a morte do Capitão Marvel, o alienígena da raça Kree chamado Mar-vell, Carol Danvers recebeu o nome do herói, mudando de uniforme e deixando o posto de Miss Marvel vazio.



Figura 1: Carol Danvers como Miss Marvel © Marvel Comics



Figura 2: Carol Danvers como Capitã Marvel © Marvel Comics

Kamala Khan é uma adolescente normal de 16 anos, descendente de paquistaneses, que recebe seus poderes através da névoa terrígena dos Inumanos. Kamala, então, precisa aprender como controlar seus poderes, assim como conseguir manter sua vida heróica afastada de sua vida pessoal. A personagem toma para si o manto de Miss Marvel ao mesmo tempo que se distancia da personagem que originalmente carregava esse nome, tentando encontrar a própria identidade e seu próprio caminho.



Figura 3: Kamala Khan como Miss Marvel © Marvel Comics

Os quadrinhos de Kamala servem, também, sobre forma de questionamento, não somente sobre o papel do feminino e sua representação, mas também do papel do adolescente na sociedade, suas expectativas e seus medos e o que é esperado dele, assim também como uma forma de combate aos preconceitos contra a religião muçulmana presente em nossa sociedade.

Antes de ser uma história em quadrinhos de super-heróis, podemos dizer que a história de Kamala é uma história de formação, de encontro de si mesmo e uma forma de entendimento da sociedade. Segundo G. Willow Wilson, a história de Kamala “é uma história de origem em todos os sentidos da palavra” (WILSON, 2013), na qual as tribulações da vida real, como ir para a escola, ir para festas e sair com os amigos se juntam as dificuldades advindas das expectativas de sua família tradicional muçulmana e com as percepções que os outros tem de sua religião, fazendo-a “sentir necessidade de defender sua família e suas crenças” (WILSON, 2013). Sana Anata, a editora original das histórias, complementa dizendo que a relação de Kamala com a religião é

sobre o “que acontece quando você luta contra os rótulos que lhe são impostos e como isso forma seu senso de identidade” (AMATA, 2013)⁵.

QUEBRA DE EXPECTATIVAS

Segundo Judith Butler, a materialização do discurso de gênero que produz o significado do que é ser feminino ou masculino se dá através do corpo (BUTLER, 2014). Para ela, gênero é uma corporificação de normas que se dá através da repetição de certos atos, ações, gestos e da utilização de vestimentas.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo de substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2014, p. 194)

⁵ As três citações foram retiradas de uma entrevista com G. Willow Wilson e Sana Amata para divulgação das histórias em quadrinhos de Kamala Khan e pode ser lida na íntegra em <<http://marvel.com/news/comics/21466/all-new-marvel-now-qa-ms-marvel>>. No original, as citações são:

“It’s an origin story in every sense of the word.”

“ (...) she feels the need to defend her family and their beliefs.”

“It’s about what happens when you struggle with the labels imposed on you, and how that forms your sense of self.”



Figura 4: Mulher Maravilha © DC Comics

A representação visual das personagens femininas nas histórias em quadrinhos se dá, na maioria das vezes, de uma maneira estabelecida por anos de repetição: as personagens são representadas seguindo um padrão de beleza específico, com corpos magros e atléticos. Além disso, as personagens femininas são desenhadas com roupas pouco práticas para as situações em que se encontram, as quais normalmente cobrem pouco de seus corpos, claramente sendo representadas com o olhar masculino em mente. Além disso, não é raro ver personagens femininas desenhadas em posições anatomicamente impossíveis de serem alcançadas, somente para que seu corpo fique mais visível e mais sexualizado (cf. Figura 4).

Assim, ocorre uma normatização do corpo feminino nas histórias em quadrinhos e a criação de expectativas de como as

personagens femininas devem agir e como devem se portar. As histórias em quadrinhos, então, acabam também contribuindo para a percepção do público sobre o que é o feminino (GARLAND; PHILLIPS; VOLLUM, 2016) e muitas vezes normatizando certas situações, como a constante violência sofrida pelas personagens femininas em quadrinhos.

O que ocorre com as histórias de Kamala Khan é uma quebra nessas expectativas: ao invés de termos uma personagem que se encaixa nas normas de beleza utilizadas pelas histórias em quadrinhos, Kamala possui todas as características de uma adolescente normal, desde seu comportamento até suas roupas. Kamala é, em nenhum momento de sua história, sensualizada ou representada utilizando roupas que acentuam sua forma física como forma de atrair o olhar masculino dos consumidores de histórias em quadrinhos. As roupas usuais das personagens são até mesmo contestadas ao longo da história, como será discutindo adiante.



Figura 5: Kamala Khan © Marvel Comics

Kamala é representada em situações usuais do dia-a-dia, como café da manhã (cf. Figura 5), se arrumando para ir dormir ou para ir para a escola, estudando e conversando com seus amigos, acentuando o fato da história ser sobre o crescimento de Kamala enquanto adolescente e não somente o fato dela se tornar uma super-heroína. Tudo isso é mostrado de maneira simples, tanto visualmente quanto textualmente: Kamala nunca é desenhada de forma que seu corpo seja acentuado ou colocada nos painéis de

forma que a atenção do leitor se foque em seu corpo. Ao contrário, a atenção do leitor é sempre desviada para o que está acontecendo, para seus diálogos internos ou para seus problemas. Além disso, Kamala foge dos padrões típicos de beleza feminina das histórias em quadrinhos, apresentando feições mais fortes e marcantes que mostram sua descendência paquistanesa.

A questão de sua descendência também é forte nas histórias. A HQ, também por ser escrita por uma quadrinista muçulmana, foge dos estereótipos religiosos e raciais que podem ser encontrados no gênero e foca no relacionamento de Kamala com sua família e como as tradições familiares e a visão dos outros de sua cultura e religião afetam seu crescimento pessoal.

Tudo que Kamal quer é ser “normal”. Normal, para ela, é poder ir a festas, celebrar os mesmos feriados que seus colegas e não ser questionada sobre sua religião e seus costumes. Na noite em que Kamala é atingida pela nuvem terrígena e tem seus poderes inumanos despertados, o que ela quer é ir para uma festa no porto com seus colegas. Para seus pais, ir para uma festa com meninos e bebidas não seria apropriado para uma moça da idade dela. Kamala, então, pensa:

É só uma festa. **Uma** festa. Não é como se eu estivesse pedindo permissão para **cheirar cocaína**. **Sempre** faço o que me pedem.... Não tenho permissão para fazer nada do **meu** jeito? Só **uma vez**? Por que sou a única que é **dispensada da aula de biologia**? Por que tenho que levar **pakoras** pra almoçar na escola? Por que fico com os **feriados esquisitos**? Todo mundo pode ser **normal**. Por que eu não? (WILSON, 2015, p. 15, painéis 1 – 4, ênfase do texto original)

Kamala associa normalidade com costumes diferentes do dela, costumes da sociedade americana em que vive. A personagem já possui uma dupla identidade desde o início, mesmo antes de virar Miss Marvel: ela transita entre dois mundos, o mundo americano em que vive e o mundo das tradições de sua família. Conviver com ambos e criar da junção dos dois a sua própria identidade é seu maior desafio.

Kamala decide fugir de casa e ir à festa mesmo sem a permissão de seus pais. Entretanto, seus problemas apenas

umentam: Kamala não consegue desprender-se de sua cultura durante a festa e não consegue desistir de sua vontade de se encaixar. Para ela, a situação acaba tornando-se impossível de aguentar o que a faz querer voltar para casa. Ao tentar voltar para sua casa, Kamala é atingida pela nuvem terrígena e, em uma alucinação, encontra-se com a Capitã Marvel, o Capitão América e o Homem de Ferro (WILSON, 2015, p. 22).

Capitão América: Pensou que, se desobedecesse aos seus pais... sua cultura, sua religião... seus colegas a *aceitariam*. Em vez disso, o que aconteceu?

Kamala: Eles... eles *riram* de mim. Zoe pensou que, por eu ter fugido, não tinha *problema* se zombasse da minha família. Tipo, Kamala finalmente acordou e e mandou o *povo moreno* inferior e burro e suas regras pras *cucuías*. Mas não foi por isso que fugi! Não acho que Ammi e Abu são *burros*, eu só... Eu cresci *aqui*! Sou de Jersey City, não Karachi! Não sei o que devo fazer. Não sei quem devo *ser*.

Capitã Marvel: Quem *quer* ser?

Kamala: No momento? Quero ser linda e sensacional e sinistrona e *menos complicada*. Quero ser *ocê*. (WILSON, 2015, p. 23, painéis 1 – 3; p. 24, painéis 1 – 4, ênfase do texto original)

Kamala está em conflito entre suas duas realidades. Ao mesmo tempo em que ama e respeita sua família e seus costumes, também quer ser aceita pela sociedade em que se encontra. Sendo assim, Kamala acredita que se transformando em alguém como a Capitã Marvel, que segue os padrões de beleza das histórias em que se encontram, por ser loira, alta e magra, ela será aceita na sociedade e sua vida se tornará menos complicada. A personagem acredita que, para ser aceita, deve se conformar a determinadas regras sociais e condizer com um padrão feminino e cultural que não é o seu: Kamala não sofre somente por pertencer a uma cultura diferente daquela que se encontra, mas também por não estar de acordo com o padrão do que é ser “feminino”.

Ela, ao receber seus poderes, transforma-se em Carol Danvers, ainda com o uniforme e identidade de Miss Marvel (WILSON, 2015, p. 27, painel único) e utiliza seus poderes para

resgatar seus colegas, os mesmos que haviam rido de seus pais e de sua cultura porque, de acordo com seu pai, isso seria a coisa certa a ser feita (WILSON, 2015, p. 38, painéis 1 – 5). Assim, Kamala já inicia sua caminhada para descobrir quem é na sociedade em que vive, começando a juntar elementos de ambas as facetas de sua vida.

Sendo assim, até o momento Kamala já quebrou com várias expectativas das histórias em quadrinhos, principalmente em se tratando de visões de gênero nas HQs. Entretanto, a maior quebra de expectativas, e também de clichês do gênero e da cultura popular, se dá quando Kamala decide que ser quem é, ser ela mesma e pertencer a duas culturas, é o suficiente para ser normal.

Kamala, com seus poderes recém adquiridos, resolve ajudar seu amigo Bruno, o qual trabalha em uma loja de conveniências. Kamala vê a loja sendo assaltada e corre para se transformar em Carol Danvers para poder ajudar. Entretanto, Kamala é ferida enquanto tenta proteger seu amigo (cf. Figura 6) e descobre que, ao deixar de ser Danvers e voltar a ser ela mesma, ela consegue se curar.



Figura 6: Kamala disfarçada de Carol Danvers após levar um tiro tentando salvar seu amigo, Bruno. © Marvel Comics

O tiro que Kamala leva e seu fato de se curar quando volta a ser ela mesma serve de metáfora para a situação: Kamala percebe que negar quem é, aderir a normas de gênero que lhe são impostas e tentar ser outra pessoa a está machucando, fazendo com que perca sua vida e sua identidade. Somente quando Kamala volta a ser quem é, uma adolescente que faz parte de dois mundos e, logo após, resolve utilizar isso em sua nova identidade de super-heroína é que Kamala descobre seu lugar: ao não negar de onde veio, mas também não negando onde está, Kamala se completa, podendo assumir seu manto de heroína e começar sua jornada heróica.

Muitas histórias já foram escritas, assim como filmes e outros elementos da cultura popular, nas quais a personagem feminina principal somente encontra a felicidade e consegue crescer pessoalmente e realizar seus sonhos quando é complacente às expectativas sociais do que é “ser feminina” ou “ser mulher”

e acaba seguindo os padrões de beleza e comportamento que lhe são impostos. Kamala quebra essa imposição e decide que ser quem ela mesma é mais saudável e mais importante em sua situação. Kamala se opõe a performatividade de gênero que produz aquilo que diz descrever,

voltando o poder contra ele mesmo para produzir uma modalidade diferente de poder, para estabelecer um tipo de contestação política que não é uma oposição ‘pura’, uma ‘transcendência da realidade contemporânea das relações de poder, mas um trabalho difícil de forjar um futuro a partir de recursos que são inevitavelmente impuros.⁶ (BUTLER, 1993, p. 241, tradução nossa)

A caminhada de Kamala não é simples. Aceitar quem ela é e o que deve ser não significa mudar a perspectiva de sua família ou da sociedade ao seu redor, mas significa uma mudança no modo como Kamala encara as situações e as dificuldades com as quais se depara, procurando ser uma participante ativa nas decisões pertinentes a sua vida e decidindo não deixar que as visões e preconceitos de outrem a tirem do caminho que resolveu seguir.

Assim, Wilson cria a história de Kamala a partir da quebra de expectativas, não somente de gênero, mas também de expectativas da própria realidade das histórias em quadrinhos e da cultura popular, brincando com as expectativas do meio e as subvertendo, utilizando-as para criar a história de crescimento da personagem.

CONTESTAÇÃO

Para Butler, as vestimentas também fazem parte da performatividade de gênero, sendo essenciais para a manutenção das expectativas do que é masculino e o que é feminino (BUTLER, 2014). Segundo ela, as vestimentas e a estilização do corpo são

⁶ No original: “(...) turning of power against itself to produce alternative modalities of power, to establish a kind of political contestation that is not a ‘pure’ opposition, a ‘transcendence’ of contemporary relations of power, but a difficult labor of forging a future from resources inevitably impure.”

fundamentais para a manutenção do gênero, sendo que, associadas a elas, estão certos maneirismos e gestos que dizem o que é ser “verdadeiramente feminino” ou não.

Considere que exista uma segmentação das normas de gênero que produz o fenômeno peculiar do sexo natural, ou da mulher de verdade, ou qualquer caso das prevalentes e constrangedoras ficções sociais, e que essa segmentação produziu, com o tempo, um conjunto de estilos corporais os quais, de forma reificada, aparecem como a configuração natural de corpos como sexos que existem em relação binária um com o outro.⁷ (BUTLER, 1988, p. 524, tradução nossa)

Assim também, as histórias em quadrinhos criam expectativas para a vestimenta das personagens femininas, as quais geralmente são apertadas e/ou curtas, como forma de enfatizar a forma física das personagens. Nas histórias de Miss Marvel, podemos ver uma contestação a esse padrão de vestimenta. Kamala muitas vezes refere-se ao tamanho das roupas ou a sua impraticidade.

Durante sua alucinação ao contato com a névoa terrígena, Kamala menciona querer ser a Capitã Marvel para poder fugir de seus problemas. Nesse momento, a personagem já aponta algumas impraticidades do uniforme original da Miss Marvel. Ela diz: “Quero ser **você**. Só que usaria o uniforme clássico politicamente incorreto e chutaria traseiros com **saltos plataforma gigantes**” (WILSON, 2015, p. 24, painéis 4 e 5, ênfase do texto original).

Ao mencionar que o uniforme é “politicamente incorreto”, Kamala brinca com o fato de Miss Marvel utilizar um maiô com botas altas (cf. Figura 1), o que lhe garante pouca proteção durante combates com seus inimigos, além de ser altamente desconfortável (como Kamala menciona a seguir), sendo mais utilizado para

⁷ No original: “Consider that there is a segmentation of gender norms that produces the peculiar phenomenon of a natural sex, or a real woman, or any number of prevalent and compelling social fictions, and that this is a segmentation that over time has produced a set of corporeal styles which, in reified form, appear as the natural configuration of bodies into sexes which exist in a binary relation to one another.”

acentuar a forma de seu corpo do que para lhe oferecer qualquer proteção. Além disso, as botas possuem “saltos plataformas gigantes”, os quais não devem ser altamente práticos quando Miss Marvel precisa “chutar traseiros”.



Figura 7: Kamala como Carol Danvers © Marvel Comics

Logo após, Kamala começa a sentir o desconforto do uniforme (cf. Figura 7) e também, podemos dizer, dos estereótipos da representação corporal das personagens femininas nas histórias em quadrinhos, as quais devem parecer sempre bonitas, mesmo nas piores situações. Ao caminhar de volta para sua casa, Kamala pondera o fato de não ser o uniforme, nem sua aparência, que lhe dá coragem.

Sempre pensei que se tivesse um *cabelo espetacular*, se ficasse bonita com umas *botas legais*, se pudesse *voar*... isso faria eu me sentir forte. Me faria *feliz*. Mas o cabelo cai no rosto, as botas apertam... e esse *maiô* está entrando até onde não bate a luz do sol. (WILSON, 2015, p. 41, painéis 3 e 4, ênfase do texto original)

Como podemos ver, então, Kamala contesta a representação costumeira das personagens femininas ao demonstrar vários problemas que podem ser encontrados pelas heroínas ao longo de suas histórias: cabelos muito compridos e soltos podem atrapalhar na hora de uma luta e entrar nos olhos das personagens; as botas podem servir de empecilho da hora de se movimentar e criar desconforto para a heroína, podendo tirar a sua concentração da situação perigosa; e as roupas curtas e apertadas podem ser inconvenientes e também desconfortáveis.

A maioria das personagens femininas, como já foi discutido anteriormente, foram criadas por homens e para homens, e isso fica claro na criação de seus uniformes. Isso é contestado na própria história em quadrinhos, em dois momentos, quando Kamala se vê diante do olhar masculino.

Ao andar de volta para casa e reclamar do desconforto que seu uniforme lhe está causando, Kamala se depara com um morador de rua que estava caminhando perto dela. Ao enxergar Kamala, ainda como Carol Danvers, ele exclama: “Oi, lindeza! Belos **Joelhos!**” (WILSON, p. 42, painel 3, ênfase do texto original) para o que Kamala pensa: “Isto está **perdendo a graça rapidinho**” (WILSON, 2015, p. 42, painel 4, ênfase do texto original). Está claro pela expressão facial da personagem masculina e da ênfase que ele põe na palavra “joelhos” que não é esta a parte do corpo a qual ele está se referindo. O uniforme de Miss Marvel, então, atrai o seu olhar da personagem masculina para as pernas dela, sendo que é esse atributo que é enfatizado e não sua coragem ou seus feitos. Kamala pede emprestado um casaco para o morador de rua, o qual responde: “Tá frio! Cê devia pensar em vestir umas **calças!**” (WILSON, 2015, p. 42, painel 5, ênfase do texto original), demonstrando mais uma vez a impraticidade dos uniformes das personagens femininas.

Em outro momento, logo após Kamala recuperar-se do tiro que levou, ela se disfarça para poder se esconder da polícia. Quando Kamala diz ser a Miss Marvel há a seguinte interação entre ela e o policial:

Policial: Isto é alguma **pegadinha** ou algo assim, garota? Porque pra mim cê não parece a **Miss Marvel**.

Kamala: Como a Miss Marvel *deveria* parecer?

Policial: Você *sabe*. Alta, loira, com uns baitas... *poderes*.

Kamala: Ah, Tá bem. Bom... *Eu* tenho baitas poderes.
(WILSON, 2015, p. 81, painéis 3 – 5, ênfase do texto original)

Como podemos ver pela interação dos dois, o que mais chama a atenção da personagem masculina sobre Carol Danvers é sua aparência física. Fica claro, pelos gestos feitos pelo policial (cf. Figura 8) que não é dos poderes de Danvers que ele está falando: seu principal foco são os atributos físicos da personagem. Mais uma vez, há uma contestação, na narrativa, sobre a representação das personagens femininas nas histórias em quadrinhos, mostrando, novamente, que a grande estilização do corpo feminino nos quadrinhos se dá para atrair o olhar masculino, mesmo que não seja este o foco da narrativa.

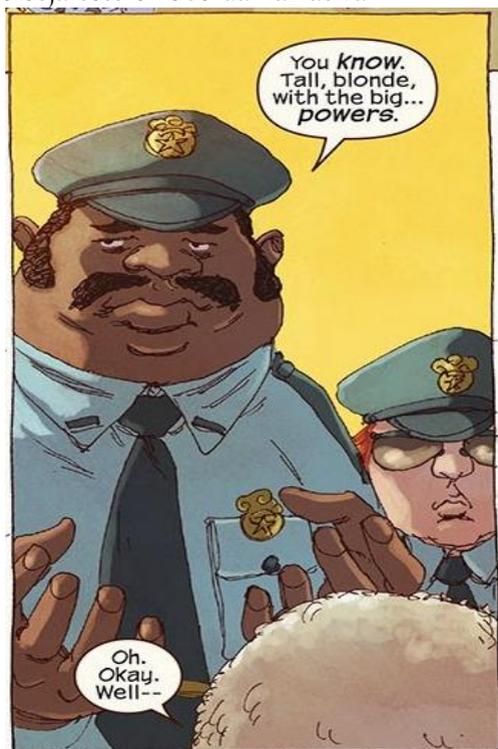


Figura 8: Policial descrevendo Miss Marvel para Kamala © Marvel Comics

Kamala ainda contesta a fala do policial, mostrando que o foco, sim, deveria ser nos poderes e não em seus atributos físicos. O que importa, para ambas as personagens, e para todas as outras personagens femininas das histórias em quadrinhos, são suas personalidades e seus poderes (ou falta dos mesmos) e como elas os usam durante as histórias.

Sendo assim, a narrativa mostra, de forma clara, que um novo tipo de representação do feminino é necessária nas histórias em quadrinhos: uma representação que foque no desenvolvimento das personagens, em suas histórias e que não tente tirar o foco dos desafios encontrados por elas e para a sexualização e erotização constante de seus corpos.

CONCLUSÃO

As histórias de Kamala Khan como Miss Marvel apresentam uma forma diferente de representação do feminino nas histórias em quadrinhos, uma que quebra com as expectativas de atitudes e vestimentas que vemos serem perpetuadas pelo gênero. A narrativa de Kamala foca em seu crescimento como personagem e como heroína, contestando valores e estereótipos do feminino nas histórias em quadrinhos.

Assim, a personagem quebra com os valores pré-impostos pela sociedade em que se encontra, afirmando-se como responsável pela sua própria caminhada, aceitando suas origens e seu lugar em uma cultura que é, ao mesmo tempo, diferente da sua, mas que também lhe pertence.

A quadrinista G. Willow Wilson e os artistas responsáveis pela arte da história, primariamente Adrian Alphona, trazem estereótipos do feminino das histórias em quadrinhos para sua narrativa e os subvertem, criando uma história com personagens femininas protagonistas que não se conformam com o que lhes é imposto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATA, Sana; WILSON, G. Willow. **All-New Marvel Now! Q&A: Ms. Marvel.** [6 de novembro, 2013] Entrevista concedida a Andrew Wheeler.
<http://marvel.com/news/comics/21466/all-new_marvel_now_qa_ms_marvel> Último acesso em 30 de novembro.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'.** Nova York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, n. 4, 1988. p. 519-531.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 7. ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas.** Tradução Leandro Luigi Del Manto. São Paulo, Devir: 2005.
- GARLAND, Tammy; PHILLIPS, Nickie; VOLLUM, Scott. Gender Politics and *The Walking Dead*: gendered violence and the reestablishment of patriarchy. **Feminist Criminology**. v. 1, n. 28, mar./2016. p. 1-28.
- McCLOUD, Scott. **Reiventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vem revolucionando essa forma de arte.** Tradução Roger Maioli. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2006.
- MELLETTTE, Justin. Agency through fragmentation? The problem of Delirium in *The Sandman*. In: PRESCOTT, Tara; DRUCKER, Aaron (org.). **Feminism in the worlds of Neil Gaiman: essays on the comics, poetry and prose.** Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012. p. 47-63.
- MELLO, Kelli Carvalho; RIBEIRO, Maria Ivanilse. Vilãs, mocinhas ou heroínas: linguagem do corpo feminino nos quadrinhos. **Revista**

Latino-americana de Geografia e Gênero. Ponta Grossa, v. 6, n. 2, ago. / dez. 2015. p. 105 – 118.

SIQUEIRA, Denise; VIEIRA, Marcos. De comportadas a sedutoras: representações da mulher nos quadrinhos. **Comunicação, mídia e consumo.** São Paulo, vol. 5, n 1 3, jul./2008. p. 179 - 197.

STABILE, Carol. “Sweetheart, this ain't gender studies”: Sexism and superheroes. **Communication and Critical/Cultural Studies.** v.6 n.1, fev./2009. p. 86-92.

WILSON, G. Willow. **Miss Marvel: nada normal.** Tradução Rodrigo Barros e Paulo França. São Paulo: Panini Comics, 2015.

AS AVENTURAS DE UM MINISTRO: A ELITE IMPERIAL NAS NARRATIVAS GRÁFICAS DA REVISTA ILLUSTRADA. RIO DE JANEIRO, 1876-1877

Aristeu Elisandro Machado Lopes

INTRODUÇÃO

1876 é um ano fundamental para a história da imprensa ilustrada no Brasil. Neste ano, Angelo Agostini lançou a *Revista Illustrada*, periódico que alcançaria notoriedade a partir de seu primeiro número. O novo jornal surgia no Rio de Janeiro ressaltando em sua apresentação que Agostini não era um novato no tipo de publicação que se lançava e sim um artista experiente: “E notem bem que não sou nenhum calouro (...) sou, pelo contrário, um veterano, já há muito calejado nas lides semanais, que, tendo se recolhido temporariamente aos bastidores, volta agora resfolgado a cena” (*Revista Illustrada*, 01/01/1876). A experiência do proprietário da *Revista* foi verificada quando da sua passagem por São Paulo, nas ilustrações dos periódicos: *Diabo Coxo* (1864-1865) e *Cabrião* (1865-1867) (BALABAN, 2009). Ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1867 contribuiu com o periódico *Arlequim*, substituído no ano seguinte por *A Vida Fluminense*, no qual ficaria até 1871 quando então assumiu o periódico *O Mosquito*, permanecendo neste até 1875.

O periódico circulou no Brasil Imperial e permaneceu durante os primeiros anos do Brasil Republicano encerrando suas atividades em 1898¹. A *Revista*, portanto, acompanhou os últimos 12 anos do Brasil Imperial veiculando, em grande medida, desenhos críticos ao Império do Brasil. No conjunto das ilustrações sobre a política imperial destacavam-se aquelas dirigidas

¹ Angelo Agostini foi o responsável pela maioria das ilustrações até 1888 quando se mudou para Paris. Ao retornar, em 1894, e verificar que o seu periódico estava em silêncio e apoiando o governo do Marechal Floriano Peixoto, o artista se retirou da sociedade da *Revista* e lançou um novo jornal, *Don Quixote*.

a Elite política Imperial, notadamente os Presidentes do Conselho de Ministros do Império. A proposta deste texto visa investigar os desenhos de Agostini sobre essa elite, quais os posicionamentos defendidos e criticados por ele e como os políticos eram representados nas páginas do periódico a partir do humor característico dos jornais ilustrados do século XIX. Em alguns números a abordagem ocorria dentro de uma narrativa visual, em uma história em quadrinhos que apresentava o político satirizado envolvido na polêmica ou na notícia da semana.

Entre os anos de 1876 e 1889, o periódico acompanhou 11 presidentes. Em 1876 presidia o Conselho Luís Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias; já nos meses anteriores a Proclamação da República o periódico acompanhou as crises que levaram a derrocada em 1889 do Gabinete comandado por João Alfredo Correa de Oliveira, importante na atuação, ao lado da Princesa Isabel, pela Abolição dos Escravos em 1888 (DAIBERT JUNIOR, 2004). O seu substituto, Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, ficaria no poder até a Proclamação da República em 1889. Para exemplificar a sátira presente nas ilustrações da *Revista* aos Presidentes do Conselho, serão analisadas alguns dos desenhos, organizados em histórias em quadrinhos, que se referem a Presidência do Duque de Caxias.

DUQUE DE CAXIAS E SEUS MINISTROS NA REVISTA ILLUSTRADA

O Imperador Dom Pedro II, ao longo dos seus 49 anos de reinado, nomeou e demitiu muitos políticos do cargo de Presidente do Conselho de Ministros. Segundo José Murilo de Carvalho, houve 36 ministérios entre 1840 e 1889 com uma duração média inferior a um ano e meio (CARVALHO, 2006, p.210). As mudanças constantes no cargo também ocasionaram uma alternância entre os partidos políticos na gestão do Império, ou seja, geralmente, quando o Presidente demitido era filiado ao Partido Conservador o seu substituto vinha das fileiras do Partido Liberal². Essa situação possibilitou a criação da expressão: “nada

² Importante explicar que outros dois partidos participaram da formação dos Gabinetes: Conciliação e Progressista. Conforme José Murilo de Carvalho, “Os primeiros, que eram

tão parecido com um saquarema do que um luzia no poder” (MATOS, 2004, p.115). Essa frase, que identifica os saquaremas aos conservadores e os luzias aos liberais, foi utilizada comumente a partir de meados do século XIX. Segundo Ilmar Mattos (2004, p.115) a frase serviu “para caracterizar, com base numa ótica negativa, os partidos políticos no Brasil, quer estejam falando dos do Segundo Reinado, quer estejam se referindo aos de época mais recente”. Nos anos 1870, no entanto, os conservadores ocuparam o cargo por mais vezes enquanto que nos anos 1880 foram os liberais.

O caricaturado de Agostini analisado neste trabalho, o Duque de Caxias, exerceu o cargo por três mandatos entre 1856 e 1857, 1861 e 1862 e 1875-1878³. Sua última gestão estava em andamento quando do surgimento da *Revista* e o artista do lápis, apesar do jornal recém lançado, não poupou sua gestão de críticas e comentários. As ilustrações de Agostini apresentavam o Duque de Caxias em situações cômicas, mas um de seus ministros, José Bento da Cunha Figueiredo, ministro e secretário de estado dos negócios do Império, também foi muito satirizado. É possível que o foco das críticas tenha sido dirigido a um dos ministros que compunha o Gabinete devido ao estado de saúde do Presidente. Caxias já estava doente quando assumiu o cargo novamente e esta situação é evidenciada no próprio periódico ao narrar a história intitulada “Negócios políticos”. (Figura 1)

mais próximos dos conservadores, duraram mais que os segundos, mais próximos dos liberais”. (CARVALHO, 2006, p.210).

³ Não é objetivo deste texto apresentar dados biográficos sobre o Duque de Caxias, para isso, sugere-se verificar as seguintes obras: DORATIOTO (2002), SOUZA (2008) e MORAIS (2003).



Figura 1: Negócios políticos

Fonte: Revista Illustrada, 11/03/1876, nº11, p.8. Acervo: Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional

Nesta história em quadrinhos publicada pela *Revista* no dia 11 de março de 1876 o assunto que perpassa o seu desenvolvimento é o calor daquele final de verão na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, o tema do calor foi intercalado com o tema político e logo no primeiro quadro apresenta o ministro Pereira Franco como o único que não fugiu da Corte. A legenda afirma que: “Para resistir ao calor Sua Excelência mandou fazer três venezianas”. Tal atitude, conforme o quadro seguinte, foi criticada em *A Reforma*. Nota-se neste quadro a liberdade artística de Agostini e, ao mesmo tempo, sua opinião em relação não apenas aos desdobramentos da política imperial como também sobre o jornal que fazia a oposição naquele momento. Em outras palavras, é provável que o ministro não mandou construir as venezianas trata-se de uma forma de humor para demonstrar o esforço do ministro em continuar na Corte, apesar do clima. Já em relação ao conteúdo do jornal *A Reforma* – que considerava um crime a construção das venezianas e que isso consistia em um motivo para a demissão do ministro – é possível considerar que ele foi inventado por Agostini justamente para criticar o jornal, que poderia transformar qualquer motivo em crítica oposicionista à gestão do Duque de Caxias. *A Reforma* foi lançada em 1869 e defendia o programa liberal. Segundo Nelson Werneck Sodré, o jornal “Falava grosso: ‘ou a reforma ou a revolução’” (SODRÉ, 1966, p.232). Como o Duque de Caxias e seus ministros eram correligionários do Partido Conservador, o jornal liberal desenvolvia uma ampla oposição a sua administração.

Já nos quadros seguintes, será revelado para onde os demais ministros fugiram do calor: a cidade de Petrópolis na região serrana do Rio de Janeiro. Enquanto os demais ministros “gozam de perfeita saúde e acham-se em Petrópolis a jogar o sol” o presidente Duque de Caxias retornava: “Sua excelência o Duque de Caxias voltou do desengano não desenganado, mas completamente restabelecido”. Conforme o quadro, a saúde frágil o deixava em uma situação de desengano, contudo em seu retorno estava restabelecido. Na imagem, o político surge carregando suas malas, com um guarda-chuva embaixo do braço e uma espada no outro. Seu traje o remete ao seu posto de militar do Império e foi

com trajes militares que ele apareceu em quase todas as ilustrações da *Revista*. Vale recordar que Caxias já era um destacado militar e havia participado de conflitos importantes da história do Brasil, como na Guerra do Paraguai (1864-1870). O conflito e a posição de Caxias nele auxiliaram o retorno dos conservadores ao poder, como afirma José Murilo de Carvalho:

O maior chefe militar do Império, o Duque de Caxias, era um fiel membro do Partido Conservador. Foi por causa de sua filiação partidária que o imperador chamou os conservadores ao poder em 1868, mais predispostos a lhe dar apoio como comandante das forças brasileiras no Prata. (CARVALHO, 2012, p.123)

Dessa forma, quando Caxias assumia pela terceira vez o cargo de Presidente do Conselho de Ministros do Império já possuía um reconhecido mérito como militar, o que levava Agostini a desenhá-lo com trajes militares, mesmo que em circunstâncias cômicas.

Na sequência dos quadros, Caxias aparece retomando não apenas a presidência do conselho como também a pasta da Guerra, já que ele ocupava ambos os cargos. Depois, assegura ao Imperador Dom Pedro II que ele poderia viajar descansado. Pedro II estava de partida para a sua segunda viagem internacional com destino aos Estados Unidos da América realizando uma visita oficial a Exposição Universal da Filadélfia (SCHWARCZ, p.373).

Já nos últimos três quadros aparece o ministro e secretário de estado dos negócios do Império José Bento da Cunha Figueiredo. A ilustração demonstra que havia desentendimentos na composição do ministério chefiado por Caxias, já que os demais ministros tentavam – e não pela primeira vez – destituir José Bento do seu cargo. Assim como nestes quadros, o ministro vai ser, com recorrência, satirizado por Agostini. É possível perceber nestes quadros que ele aparece com um nariz avantajado e um queixo saliente. As desproporções são percebidas quando comparadas com aquelas dos demais ministros e também com o rosto do Duque de Caxias. Enquanto este aparece nas ilustrações com traços que mais se parecem com um retrato (e o mesmo pode ser

visto em relação ao desenho de perfil do Imperador) José Bento surge desenhado com um rosto que mais se assemelha a uma caricatura, ou seja, com uma acentuação dos seus traços, deturpando o seu “retrato”⁴.

Outro grupo de ilustrações vai transformar o ministro José Bento em personagem de uma história fictícia, e com base em acontecimentos do momento, intitulada: “As aventuras de um ministro. Conto humorístico, fantástico e estrombólico” distribuída nos números 18 e 19 da *Revista*. (Figura 2) A história em quadrinhos começou sua publicação no dia 13 de abril de 1876, nas páginas 4 e 5 e foi concluída na edição seguinte, de 20 de maio de 1876 nas páginas 4, 5 e 8. A história é muito semelhante a outra narrativa visual de Agostini, *As aventuras de Zé Caipora*, iniciadas por ele nas páginas da *Vida Fluminense* em 1869. Athos Cardoso considera esta história como “a primeira história brasileira em quadrinhos de longa duração e uma das primeiras no âmbito mundial” (CARDOSO, 2005, p.22). Já *As aventuras de um ministro* é uma história menor, no entanto, também pode ser considerada como uma das histórias em quadrinhos precursoras do gênero no Brasil.

Em *As aventuras...* a história começa com a epidemia de febre amarela que assolava o Rio de Janeiro. O ministro resolve sair de Petrópolis para evitar o contágio. Na sua viagem a cavalo é perseguido pela febre amarela, representada por um esqueleto carregando uma gadanha. No seu percurso, o ministro atravessa rios, enfrenta animais ferozes, o cavalo se estafa e quando se recupera entra em um mato virgem. A legenda de um dos quadros afirma que a situação não havia melhorado: “Correr dentro do Mato não é coisa divertida. O Sr. Zé Bento vê que não aguentará muito tempo”. O cavalo, então, cai exausto “e o Sr. Zé é atirado sobre um macaco espetado que alguns botocudos fariam assar”. Os índios decidem matá-lo e ele se defende, dizendo que é ministro do Império: “Não vedes essa gola, esse meu chapéu armado?”. De nada adianta e os índios resolvem despi-lo, “ao ver o estado de magreza” resolvem matá-lo em um dia de festa e “até lá tratar de

⁴ Sobre caricatura ver, entre outros: BELLUZZO (1992) e FONSECA (1999).

engordá-lo”. Preso, ele “vê o quanto o seu país ainda está atrasado!”. A febre amarela o alcança, mas agora, conforme consta no último quadro, ele já não tem mais medo.

Nos quadros do número seguinte, os índios resolvem comer o ministro, mesmo ele estando mais magro do que antes. Durante os preparativos, dois colonos que caçavam na região conseguiram salvar o ministro. Os caçadores levam José Bento até as suas propriedades, mostram a lavoura e apresentam as suas famílias. Ao retornar para a Corte, acompanhado por um dos colonos, ele se despede “fazendo muitas promessas para o bem estar da colônia e asseverando que ia dar já providências para salvá-lo das correrias dos índios”. Contudo, apesar das promessas e de tratativas com os ministros da Agricultura e da Justiça, nenhuma mudança em relação a colonização e auxílio aos colonos que o salvaram foram, de fato, realizadas.

A história de Agostini apresenta elementos da realidade da história do Brasil – índios e colonos – em uma narrativa visual ficcional. A administração política do Império é criticada através do personagem que protagoniza a história e também expõe alguns problemas brasileiros como a febre amarela que dizimava pessoas em diferentes lugares do Império naquele ano. Outra questão que perpassa a história é a falta de conhecimento dos ministros – e possivelmente de grande parte da elite política – das regiões que formavam o país, ou seja, os políticos se concentravam na Corte; foi no Rio de Janeiro que desenvolveram suas carreiras políticas, no entanto, desconheciam o Brasil profundo, dos sertões habitados por índios e por colonos.

Paulo Ramos, ao tratar das histórias em quadrinhos contemporâneas, enfatiza que a cena narrada “agrupa personagens, mostra o espaço da ação, faz um recorte do tempo. O quadrinho condensa uma série de elementos da cena narrativa, que, por mesclarem diferentes signos, possuem um alto grau informativo.” (RAMOS, 2009, p.90). Igual interpretação é feita no que se refere aos desenhos produzidos por Agostini, uma vez que ele, a partir da realidade política do Império, agrupou personagens e satirizou a elite nas histórias em quadrinhos que produziu. No caso da história protagonizada pelo ministro José Bento, o artista não apenas o envolveu com personagens fictícios – índios e colonos – como explorou questões relevantes do seu tempo como a epidemia de febre amarela e o Brasil rural.

É possível afirmar que no conjunto das ilustrações que trataram do Gabinete chefiado pelo Duque de Caxias não prevaleceu imagens cômicas dirigidas especialmente ao presidente. Na maioria dos desenhos com o Duque de Caxias ele foi concebido com seus traços não deturpados, ao contrário do seu ministro José Bento. No entanto, alguns desenhos também apresentaram o presidente em situações cômicas. Para exemplificar serão analisados dois quadros, de histórias distintas, nas quais o Duque aparece satirizado. O primeiro quadro é parte de uma história em quadrinhos que trata da atualidade política, enfatizando as opiniões dos jornais diários da Corte e a oposição dos liberais. (Figura 3). Em um dos quadros, Agostini explora os comentários

sobre um possível pedido de demissão de Caxias do Cargo. Nele, o político aparece entregando a pasta enquanto é puxado pelo Barão de Cotegipe, outro político do Partido Conservador, que por sua vez é puxado por dois gansos: a Câmara e o Senado.



Figura 3: Duque de Caxias e os gansos

Fonte: *Revista Illustrada*, 06/10/1877, nº85, p.4. Acervo: Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional

A imagem apresenta uma situação cômica envolvendo o Duque de Caxias, mas igualmente aborda a convicção do Partido Conservador e dos seus deputados e senadores em mantê-lo no cargo. A demissão de Caxias poderia levar ao poder um político do Partido Liberal, uma situação que era temida pelos conservadores e, por isso, o esforço para manter Caxias no comando. É possível perceber na imagem que o semblante sereno de Caxias explorado em outros desenhos de Agostini é substituído neste por outro, desesperado, de alguém que precisa se desfazer daquele objeto, ou seja, do condutor da pasta da administração ministerial. Já os gansos, a Câmara e o Senado, representavam o alvoroço que a tentativa de demissão causava ou, em outro sentido, demonstravam o tumulto que a demissão, caso realizada, ocasionaria nas duas casas.

A ilustração acima foi publicada no dia 06 de outubro de 1877 e ela demonstra que Agostini estava informado da situação política do Império e das discussões em relação a origem partidária do futuro substituto do presidente. Ainda, é possível que ele soubesse do desejo do velho Duque em abrir mão do cargo de presidente. É provável que tal desejo não fosse algo escondido, mas, ao contrário, de conhecimento público, uma vez que as condições de saúde de Caxias já não o permitiam continuar na condução da administração política. Will Eisner enfatiza que

A compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista seqüencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes” (EISNER, 2001, p.13)

A colocação de Eisner se refere as histórias em quadrinhos contemporâneas, mas pode ser aplicada aos desenhos da imprensa ilustrada. A imagem abordada acima se enquadra nesta argumentação do autor. Por um lado, ela aborda a experiência dos leitores da *Revista* no século XIX, uma possibilidade é destinar esta experiência para um grupo específico de leitores, notadamente os políticos do Império envolvidos nas discussões sobre a condução do Gabinete ministerial. Por outro, torna claro o conhecimento do artista dessas discussões, o que promove uma interação entre ele e seus leitores.

O Duque de Caxias ainda permaneceu no poder até o final daquele ano e em janeiro de 1878 assumia o cargo um representante do Partido Liberal, o que era temido pelos conservadores que se mantinham no poder desde 1868. O fim da gestão de Caxias marcava o retorno dos Liberais que após a demissão do Gabinete chefiado por Zacarias de Góis (1868) se cindiram em duas alas uma formada por radicais e a outra por moderados (COSTA, 2007, p.481).

Ao encerrar o mandato de Presidente, Caxias apareceu novamente nas páginas da *Revista*, contudo, o tom foi mais satírico

do que aqueles dos demais desenhos (Figura 04). A ilustração faz parte de uma história em quadrinhos intitulada “Os últimos acontecimentos de 1877” que trata da queda do gabinete e discute quem será o próximo a exercer o cargo. Em tom de ironia afirma que vários já foram conferenciados com o Imperador na tentativa de ser convocado ao cargo. Na imagem, Caxias surge sem seus trajes militares, substituído por um roupão, seu chapéu por um gorro de dormir e a espada que ele carregava na maioria dos desenhos neste deu lugar a uma bengala.

A ilustração apresenta um Duque de Caxias diferente daquele que apareceu na maioria dos desenhos e nas histórias em quadrinhos veiculadas na *Revista* e que trataram da sua gestão como Presidente do Conselho de Ministros. Geralmente garboso, valente, em posição de comando – e poucas vezes satirizado – era agora apresentado “muito amolado, muito doente, e que não queria mais saber de política e que a vista disso estava decidido a largar a pasta”. Conforme a legenda esclarece, a saúde frágil foi o principal motivo para a sua saída e não ocorreu por causas políticas. Essa situação também pode ser verificada na continuação da legenda da imagem que coloca o Imperador “profundamente comovido” com a decisão de Caxias, embora tenha aceitado o pedido de demissão. Pouco mais de dois anos após deixar o cargo, Duque de Caxias faleceu em 07 de maio de 1880.



Figura 4: Duque de Caxias doente e o fim do Gabinete

Fonte: *Revista Illustrada*, 31/12/1877, nº96, p.5. Acervo: Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional

CONCLUSÃO

A *Revista Ilustrada*, através da produção artística de Angelo Agostini, demonstrou em suas páginas que a questão política era importante e merecedora de ser destacada nos seus desenhos. Ao longo dos meses da gestão do Duque de Caxias como Presidente do Conselho de Ministros do Império foram diversas as ilustrações direcionadas à sua administração. Em várias delas o tom satírico foi direcionado aos demais ministros, notadamente ao ministro e secretário de estado dos negócios do Império, José Bento da Cunha Figueiredo, que aparecia envolvido em situações diversas, como na história em quadrinhos construída com elementos reais e ficcionais.

Caxias, contudo, também surgia nas páginas da *Revista* embora seus traços quase sempre se aproximavam mais de um retrato do que de um desenho satírico. Essa opção, é possível, ocorreu associada ao fato de se tratar de uma das principais lideranças do exército, de um político e militar respeitado nessas duas esferas e, portanto, merecedor de ser desenhado em um tom menos cômico do que aquele destinado aos demais políticos e assuntos que tomavam as páginas de humor do periódico. Outro razão também possível está justamente na situação de Caxias naquele momento, com uma saúde debilitada.

Os desenhos analisados neste texto fazem parte de um conjunto maior de ilustrações sobre o Gabinete chefiado por Caxias; e esse conjunto é uma parcela das imagens veiculadas na *Revista* que abordaram o mundo político do Império do Brasil. Muitas dessas ilustrações foram concebidas pelos artistas, em especial por Agostini, organizadas em quadros, o que pode ser visto como histórias em quadrinhos, já que apresentam estrutura semelhante com as primeiras histórias em quadrinhos⁵. Os

⁵ Conforme Álvaro de Moya, as primeiras histórias em quadrinhos iniciaram em 1895 com *The Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, publicadas no jornal *World*, de Nova Iorque. (MOYA, 1986, p.23). Contudo, este mesmo autor considera Angelo Agostini como um dos primeiros artistas criadores das histórias em quadrinhos; opinião compartilhada neste texto.

desenhos e ilustrações constituem pontos essenciais para compreender a política do tempo e a *Revista Illustrada*, assim como outros periódicos de humor e ilustrações do século XIX, é uma fonte importante à compreensão da vida política do Brasil Imperial. As histórias em quadrinhos envolvendo o Duque de Caxias é uma maneira de analisar o mundo político e um exemplo de como os periódicos de humor auxiliam nesta análise.

REFERÊNCIAS

BALABAN, Marcelo. **Poeta do Lápis. Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. São Paulo: UNICAMP, 2009.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992.

CARDOSO, Athos Eicher (Org.). **As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora. Os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da ordem. Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. A vida política. IN: CARVALHO, José Murilo de. (Coordenação) **História do Brasil Nação: 1810-2010**. Volume 2: A construção Nacional. 1830-1889. Madrid/Rio de Janeiro: Fundación MAPFRE/Rio de Janeiro, 2012, PP.83-129.

COSTA, Emilia Viotti da. **Da Monarquia à República. Momentos decisivos**. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel a “Redentora” dos escravos**. Bauru: EDUSC/FAPESP, 2004.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra: Nova história da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. **O tempo Saquarema. A formação do Estado Imperial**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MORAIS, Eugênio Vilhena de. **O Duque de Ferro: novos aspectos da figura de Caxias**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2003.
- MOYA, Álvaro de. **História das Histórias em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- RAMOS, Paulo. **A Leitura dos Quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- REVISTA ILLUSTRADA, 1876-1878. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Adriana Barreto de. **Duque de Caxias: o homem por trás do monumento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

A TRAJETÓRIA DE MAXIMIANO POMBO CIRNE COMO JORNALISTA NO *DIÁRIO POPULAR* EM PELOTAS (SÉCULO XX)

Biane Peverada Jaques

Maximiano Pombo Cirne nasceu no ano de 1910 em Portugal e imigrou para o Brasil em 1922. Pode ser considerado como um imigrante “proeminente”, na perspectiva de Ana Scott (2001), isto se dá pelo fato de ter se inserido em um contexto específico de atuação profissional que possibilitou que ascendesse social e profissionalmente na comunidade que fazia parte, em Pelotas durante o século XX. Um dos fatores que contribuiu para sua ascensão foi sua participação ativa no jornal da cidade, o *Diário Popular*. É este aspecto que será abordado neste capítulo, o período em que Maximiano Pombo Cirne atuou profissionalmente, entre 1934 a 1942, no *Diário Popular* em Pelotas. Neste sentido, ainda que não seja objetivo deste trabalho realizar uma discussão acerca da análise biográfica as considerações de Benito Schmidt sobre a questão (2003) (2004) (2009) foram relevantes para a constituição deste trabalho¹.

Entende-se que Maximiano atuou no espaço compreendido pelo jornalismo, o qual acaba fazendo parte do universo mais amplo abrangido pela imprensa (RÜDIGER, 2003). A configuração do jornalismo como uma prática social relativamente consistente data do final do século XVII. Por sua vez o jornalismo moderno surge com o florescimento de uma imprensa crítica e independente do Estado e da formação da figura da redação. Assim, os jornais deixaram de viver para o mercado e passaram a se preocupar com a esfera da opinião pública, passando a servir como porta-vozes dos partidos políticos e fórum das discussões da sociedade civil (RÜDIGER, 2003). Sendo assim, o jornalismo é uma,

¹ Este capítulo aborda parte do projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido pela autora.

[...] prática social componente do processo de formação da chamada opinião pública; prática que, dotada de o conceito histórico variável conforme o período pode estruturar-se de modo regular nos mais diversos meios de comunicação, da imprensa à televisão (RÜDIGER, 2003, p. 11).

No que se refere ao Brasil, o nascimento e desenvolvimento da imprensa podem ser compreendidos no mesmo sentido. Depois de observada sua força como formadora de opinião, as forças políticas e os políticos enquanto indivíduos ligaram suas carreiras às atividades jornalísticas através do surgimento das primeiras redações. Foi neste sentido que os “[...] políticos foram progressivamente tomando o lugar dos tipógrafos na função social de jornalistas” (RÜDIGER, 2003, p. 35). A imprensa no Rio Grande do Sul, por exemplo, durante as décadas de 1910 e 1920 era claramente identificada como extensão dos partidos políticos.

Durante o período imperial e republicano ocorreu um grande florescimento da imprensa pelotense. De acordo com Beatriz Loner (1998), entre 1889 e 1930 existiam 14 jornais de periodicidade diária em Pelotas², entre eles o *Diário Popular* de 27 de agosto de 1890. Fundado como veículo independente o *Diário* logo em seguida foi vendido para o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) tornando-se então veículo oficial da administração da cidade até 1930 (LONER, 1998, p.11-12).

Quando a união entre PRR e a Aliança liberal foi rompida em 1930 o *Diário Popular* manteve-se fiel ao partido criticando tanto o governo federal quanto a figura de Getúlio Vargas. Na medida em que os principais apoiadores do jornal iam-se distanciando dos círculos influentes da política nacional e estadual e com o declínio tanto do PRR quanto de Borges de Medeiros, o jornal passou por mudanças de direção e orientação política (CAETANO, 2014). A única característica constante neste processo foi a intrínseca ligação com a elite conservadora da cidade (CAETANO, 2014).

² *Correio Mercantil* (1875), *A Pátria* (1886), *Nacional* (1889), *Gazeta da Manhã-Gazeta da Tarde* (1890-1891), *Diário Popular* (1890), *Tribuna Federal* (1893), *A Opinião Pública* (1896), *A Tribuna* (1911), *A Redação* (1912), *O Rebate* (1914), *O Dia* (1916), *Jornal da Manhã* (1922), *O Libertador* (1924) e *A Reforma* (1906-1911).

Com a Revolução que sobreveio em novembro de 1930, o Governo Provisório suprimiu as garantias constitucionais e indicou interventores aos Estados, todos eles distantes do centro político borgista e do próprio PRR. Assim, o DP, por tabela, registrou o declínio do poder de seus antigos apoiadores e apoiados, que se colocaram ao lado de Borges de Medeiros durante toda a década de 1920. Com o desligamento do PRR da administração direta do município e os novos tempos da República, o jornal se desvincularia da política partidária oficial e tendeu a dar mais atenção aos assuntos do noticiário diverso (CAETANO, 2014, p.60).

No período de início das atividades profissionais de Maximiano no *Diário*, em 1934, o regime jornalístico vigente no jornal era comandado pelo conceito de jornalismo político-partidário. Esta é a primeira fase do jornalismo gaúcho que foi dominante desde a sua formação até meados da década de 1930 (RÜDIGER, 2003). É no início dessa mesma década que se inicia no Rio Grande do Sul o afastamento do jornalismo de cunho político partidário para um perfil informativo (RÜDIGER, 2003). Este período de transição foi acompanhado de perto por Maximiano durante sua atuação, entre 1934 a 1942, no *Diário Popular*, a passagem de um regime de imprensa político partidário, no jornal, para um novo regime jornalístico o empresarial.

Neste sentido, o *Diário Popular*, no primeiro período de atuação profissional de Maximiano, durante a década de 1930 pode ser entendido como pertencente a uma lógica da imprensa escrita, que consiste em,

[...] garantir a sua supremacia ideológica sobre os concorrentes, mesmo que isso signifique sacrificar sua própria coerência. O sacrifício desta coerência está ligado a uma segunda visão da imprensa dada por Fraga, que a enxerga como instrumento pedagógico, de instrução de massas e perpetuadora de uma lógica. Estes elementos, juntos, nos aproximam de uma definição que compreende a imprensa como interventora da vida social, manipuladora de interesses e ideologicamente engajada, tal e qual

classificamos o *Diário Popular*, de Pelotas, nas décadas de 1920 e 1930 (CAETANO, 2014, p.25-26).

Por ser um órgão oficial, naquele período, o *Diário Popular* pode ser considerado favorecido em diversos aspectos (LONER, 1998). Em 1933 o jornal adquiriu novas máquinas, permitindo então que alterasse sua composição estrutural de seis para oito páginas. A partir de 1934 além do novo maquinário o *Diário* apresentava como seu diretor João Couto.

Em 1934, no momento de aperfeiçoamento do *Diário Popular*, Maximiano passou a ter um contato mais direto com o jornal. Este era feito através de algumas colaborações as quais entregava pessoalmente ao redator-chefe do *Diário*, que na época era bacharelado em direito, Guilherme Schultz Filho. Os membros da redação frequentemente eram oriundos da Faculdade de Direito, membros da elite intelectual, investidos da missão de transformação para o futuro (LUCA, 1999).

De acordo com Caetano (2014), o sistema moderno de impressão do *Diário Popular* do tipo linotipo ou monotipo, exigia a interação e trabalho em conjunto entre os redatores e os operadores de máquinas. Basicamente para que o jornal saísse às ruas era necessário que diversas pessoas atuassem em conjunto.

A notícia era recebida pelo técnico telegrafista, que deveria imprimi-la e entregá-la ao chefe da redação, ele por sua vez escolhia os textos que deveriam ser publicados na próxima edição do jornal. Depois de selecionados o chefe da redação ou algum dos redatores deveria redigir o texto na máquina de linotipo, uma vez redigido o redator podia observar enquanto cada linha da composição era fundida. O bloco era entregue ao revisor que realizava a conferência do conteúdo e então o enviava ao montador que deveria diagramar a página. O *Diário Popular* era então impresso e circulava de domingo a domingo na cidade, vendido por menores de idade que eram contratados pelo jornal.

O grupo de indivíduos que compõe o quadro de redatores e diretores do *Diário Popular* é uma figuração social, ambos interagem entre si e com a sociedade (CAETANO, 2014). “Autores, editores e público leitor compõe um sistema que funciona à base de estímulos múltiplos e recíprocos” (OLIVEIRA,

2011, p.335). O jornal não deve ser observado como isolado da sociedade a que pertence e nem das questões que a envolvem. Ele interage com os diversos extratos sociais, no caso do *Diário Popular*, diretamente com a elite conservadora de Pelotas.

Em 1935, Maximiano foi designado a função de revisor, ele já estava ligado por “fortes laços de amizade” ao então redator chefe do *Diário* e acadêmico de direito, Guilherme Schultz. A função de revisor a qual foi designada a Maximiano exigia domínio intelectual das letras, autoridade que de fato possuía devido sua formação complementar no curso de letras e breve experiência na área. No entanto, sua relação pessoal com Guilherme Schultz não deve ser minimizada nesta situação, afinal, pouco mais adiante quem assumiria a direção do jornal seria o jovem estudante de direito, demonstrando o alto grau de influência de Schultz no jornal.

Pode-se afirmar que, em Porto Alegre, os periódicos formavam lideranças para a esfera pública, a modernização das relações sociais havia progredido, possibilitando uma diminuição da dependência da imprensa em relação ao campo político (RÜDIGER, 2003). O mesmo pode ser observado com o *Diário Popular* de Pelotas, pode-se afirmar que o futuro “[...] do jornalismo estava se ligando progressivamente às condições determinadas pelo desenvolvimento do capitalismo no País, adotando padrões de organização empresarial como meio de sobrevivência” (RÜDIGER, 2003, p.75).

Desde março de 1935, após deferir diversas denúncias contra a prefeitura de Pelotas, somado ao estado de sítio e a entrada em vigor da lei de censura à imprensa o *Diário Popular* começa a sofrer censuras oficiais e a partir de outubro com maior rigor (CAETANO, 2014). Somado a isto, na ocasião, o *Diário* passava por grave crise financeira.

Até as vésperas do Estado Novo o jornal *Diário Popular* se manteve fiel aos ideais de Borges de Medeiros (CAETANO, 2014). Finalmente com o advento do golpe de 1937 o *Diário* sofreu uma interrupção de caráter provisório, ele deveria adaptar-se as novas leis sobre a imprensa impostas pelo regime ditatorial (LONER, 1998).

Os jornais sobreviventes procuraram adaptar-se à nova situação, adotando uma linha noticiosa, como foi o caso dos dissidentes do novo regime, ou simplesmente adotando uma postura oficialista, como se verificou na maior parte dos casos. A censura estabelecida se encarregou de cuidar para que os primeiros se mantivessem estritamente na nova linha editorial, e os resistentes sofreram duras represarias. O *Diário Popular*, de Pelotas, *O Tempo*, de Rio Grande, e o *Ponche Verde*, de Dom Pedrito, entre outros, tiveram sua publicação provisoriamente suspensa e os jornalistas de oposição foram intimados pela polícia em todo o Estado (RÜDIGER, 2003, p. 56).

Quando o jornal deixa de ser um órgão do PRR este passa para o que se convencionou chamar de segunda fase do jornalismo gaúcho que é dominada pelos conceitos de jornalismo informativo e indústria cultural, esta fase iniciou no início do século XX com as primeiras empresas jornalísticas e se consolidaria mais tarde com a formação das atuais redes e monopólios de comunicação (RÜDIGER, 2003).

Com a supressão dos partidos políticos, o DP mudou sua razão social e transformou-se em sociedade anônima. A nota, publicada em 4 de dezembro de 1937, explica que ‘em virtude do decreto do governo da República, foi retirado do cabeçalho do *Diário Popular* a legenda: órgão do partido republicano (CAETANO, 2014, p.67).

Dos jornais existentes apontados por Loner entre 1889 e 1920 somente o *Diário Popular* e o *Opinião Pública* haviam resistido ao advento do Estado Novo em 1937 (LONER, 1998). O jornal que sempre havia sido fiel a Borges de Medeiros tomou a posição pró-Vargas após a aprovação pela liderança da política Vargasista. Pela mudança do quadro interno de diretores e pelo advento do Estado Novo, o *Diário* passou a aproximar-se do governo federal.

Sendo assim, em virtude da legislação do Estado Novo, que proibia os partidos políticos e seus órgãos de imprensa, o jornal foi transformado em um grupo consorciado passando a denominar-se Gráfica do *Diário Popular* (CAETANO, 2014). E assim, depois de

realizada algumas modificações em todos os setores e adquirindo material tipográfico novo, voltava a circular, no dia 20 de julho de 1938 o *Diário Popular*. Maximiano possuiu uma participação ativa no processo de reabertura do jornal³ dessa forma, os organizadores do jornal confiaram à ele a gerencia do *Diário*.

Maximiano iniciou suas atividades profissionais no *Diário Popular* no ano de 1934 como voluntário. Esteve presente na transição do regime político partidário para o modelo empresarial no jornal, bem como no advento do Estado Novo e crise financeira. Possuiu participação ativa no seu processo de reabertura e assim ascendeu aos cargos de diretoria do *Diário*. Até o ano de 1942 Maximiano atuou profissionalmente de forma direta no *Diário Popular*. Mas, mesmo depois de deixá-lo oficialmente, continuou colaborando de diversas formas com seu funcionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAETANO, Rosendo da Rosa. **O nazi-fascismo nas páginas do Diário Popular**: Pelotas, 1923-1939. Pelotas: UFPel, 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2014, 248p.
- LONER, Beatriz Ana. Jornais Pelotenses Diários na República Velha. **Ecos Revista**, EDUCAT– Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 5-34, abril de 1998.
- LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil**: um diagnóstico para a (N) ação. São Paulo: UNESP, 1999.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In.: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo do nacional estatismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

³ A qual se está discutindo mais detalhadamente na dissertação de mestrado da autora.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do jornalismo**. Porto Alegre: 3ª ed. Ed. da Universidade/UFRGS, 2003.

SCOTT, Ana Silvia Volpi. As duas faces da imigração portuguesa para o Brasil (décadas de 1820-1930). Congreso de Historia Económica de Zaragoza. 2000, SESSION: **LAS MIGRACIONES A AMERICA**, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, pp. 1-28, 2001.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. **Métis: história & cultura**. – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, v.2, n. 3, pp. 57-72. jan./jun. de 2003.

SCHMIDT, Benito Bisso. **Em busca da terra da promessa**: a história de dois líderes socialistas. Porto Alegre: Palmarinca, 2004.

SCHMIDT, Benito Bisso. Flávio Koutzii: pedaços de vida na memória (1943-1984) - apontamentos sobre uma pesquisa em curso. **História Unisinos**, v. 13, p. 189-196, 2009.

UM “TRAVESTI” NA MÍDIA: O CARNAVAL PELOTENSE ATRAVÉS DA IMAGEM E OPINIÃO DE DJAIR MADRUGA (1970-1980)

Gabriela Brum Rosselli

Ao longo de dois séculos, documentos escritos oficiais foram a única fonte considerada válida na elaboração de trabalhos científicos. Eles tinham o significado de prova e sua apropriação pelos historiadores se reduzia a simples cópia. Desta forma a produção historiográfica, utilizando dessa tipologia documental, resultava em uma escrita da história factual e centrada nos grandes personagens, típica do século XIX. Conseqüentemente, o viés político predominava nos textos historiográficos identificados como positivistas.

Dado que a concepção de história foi se expandindo, uma nova corrente, denominada marxista, modificou o antigo enfoque mudando seu viés, do campo da política para a infraestrutura, base sobre a qual se erguiam as demais instâncias. Em um movimento relativo, as pesquisas passaram a privilegiar as fontes ainda escritas, porém de natureza econômica, com destaque nos dados estatísticos e quantitativos. Outras fontes eram ainda utilizadas com menor recorrência. Seria por meio do primeiro *corpus* documental que se alcançaria projetar e analisar a sociedade mais ampliada, percebida em suas múltiplas especificidades.

Foi a Escola dos Annales que possibilitou perspectivas para novas abordagens onde as análises macro acabaram por indicar para espaços multifacetados onde cada instância do social suscitava questões e reflexões cada vez mais pontuais, até então negligenciadas. O desenvolvimento desta corrente historiográfica em suas fases posteriores levou ao início de estudos e lograram notável atenção. Nesta nova perspectiva, os documentos escritos oficiais não eram mais suficientes e novas fontes deveriam entrar em cena: mídias, periódicos, textos literários, fotografias, correspondências, memórias escritas e orais, etc.

O objetivo seria manifestar, usando como apoio estes novos aportes documentais, as complexas relações sociais e o meio

cultural em que os personagens históricos estavam inseridos. A concepção de sujeito histórico não se compreendia somente aos grandes homens, incluía agora sujeitos das mais diversas classes sociais.

Tomando como exemplo a pesquisa sobre o carnaval na cidade de Pelotas em determinado período, podemos constatar que, não bastam consultas aos documentos gerados e produzidos por órgãos públicos – como relatórios, regulamentos, atos normativos, etc. Eles, sem dúvida elucidam pegadas importantes do processo de elaboração da festa momesca, porém são impotentes para desvendar o desenvolvimento deste evento, as praticas e relações estabelecidas no interior das escolas de samba e, tampouco, nos oferecem fundamentos para conhecer mais profundamente o universo social e cultural dos carnavalescos, foliões e demais agentes envolvidos no processo de significados dos desfiles e bailes.

Foi a partir desses hiatos evidenciado pela documentação oficial, que este capítulo, que faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo – que busca estudar a trajetória profissional de um indivíduo, ambientado entre as décadas de 1970 e 1980, o qual aproveitou momentos como o carnaval para travestir-se e buscar pelos seus ideais – pretende enveredar na procura de novas fontes que pudessem suprir e ampliar o conhecimento sobre este empreendedurismo na cidade.

Este capítulo tem como objetivo apenas apresentar uma exposição inicial sobre o assunto em pauta, tendo em vista que outras entrevistas serão realizadas futuramente assim como analisadas em conjunto com o acervo documental. Em suma, proporcionando examinar, utilizando como fio condutor a vida do senhor Djair, através dos aspectos pessoais e principalmente profissionais de sua trajetória, as questões sociais assim como o contexto histórico em que estava inserido.

A primeira possibilidade esta se processando no tratamento e análise do acervo pessoal de Djair Madruga, travesti que ficou conhecido no carnaval pelotense a partir do ano de 1972, quando recebeu o título de destaque em uma escola de samba conhecida, por ter saído para a folia com roupas que rememoravam

a famosa cantora Carmen Miranda¹. A partir deste ano Djair passou a realizar espetáculos em clubes sociais de Pelotas e região sul e principalmente em desfiles carnavalescos. Com o passar dos anos e a experiência que o carnavalesco foi adquirindo, sua atuação foi para além dos palcos.

Após se consagrar como artista pelotense e realizar diversos feitos como representante do fã clube de Carmen Miranda na região sul, Djair se tornou uma figura conhecida no meio cultural da cidade. A Comissão Executiva de Carnaval Pelotense considerava sua opinião e ouvia seus conselhos, além de escrever várias matérias publicadas nos periódicos da cidade, ele também foi autor do samba enredo da escola que homenageou Carmen. Djair também atuou como assessor político na Câmara Municipal de Vereadores de Pelotas, o que ampliou sua rede de contatos e deu a oportunidade de homenagear a Pequena Notável dando seu nome para uma das ruas² Pelotas.

Segundo o autor José D'Assunção Barros a história social examina a “dimensão social” da sociedade. Neste ponto de vista, estudar acerca da trajetória pessoal e profissional de Djair possibilitará que sejam compreendidos diversos aspectos da conjuntura social, a qual o indivíduo pertenceu. Ainda hoje a significação da História Social possui grande alternância, no entanto, deve ser compreendida enquanto dinâmica, pois, não existem fatos que sejam exclusivamente políticos, econômicos, culturais, etc.

Seu acervo documental, salvaguardado na Bibliotheca Pública Pelotense - BPP³ possibilita para ampla pesquisa sobre o carnaval pelotense deste período, além de recortes de jornais com notícias sobre Djair e seus textos sobre o carnaval, o acervo conta com um volumoso conjunto de imagens que possibilitam observar os locais onde o artista se apresentou e realizou entrevistas. Várias correspondências organizadas levam a pessoas as quais Djair teve

¹ Maria do Carmo Miranda da Cunha foi uma cantora e atriz luso-brasileira entre as décadas de 1930 e 1950. Sobre Carmen Miranda consultar, entre outros: (CASTRO, 2005).

² A Rua Carmen Miranda localiza-se no bairro Fragata.

³ A Bibliotheca Pública Pelotense é uma associação civil fundada em 1875.

contato e criou relações de amizades, entre estas estão as irmãs de Carmen Miranda – Cecília e Aurora Miranda.

Entre sua rede estão alguns importantes radialistas que também foram vereadores na cidade de Pelotas, como por exemplo, Adalim Medeiros⁴ e Mario Antônio Holvorcem⁵, ambos levaram proposições de Djair à mesa diretora da Câmara de Vereadores. Entre outros nomes conhecidos estão o jornalista Hélio Freitag⁶ e a apresentadora Maria Clara⁷.

A análise deste *corpus* documental é fundamental para formar o alicerce da pesquisa, entretanto, outras fontes são necessárias para o desenvolvimento da narrativa da vida profissional de Djair aliada ao carnaval pelotense. Entendemos que a análise dos periódicos em que o travesti foi citado em Pelotas é usada aqui como uma metodologia que além de conversar e confirmar caminhos já percorridos pelos demais documentos do acervo, nos mostra outras perspectivas vividas por Djair através do seu cotidiano artístico.

Para Peter Burke, com a renovação de temas e procedimentos metodológicos – advinda da redescoberta da história cultural, nos anos 70 – se observa a valorização e mesmo incorporação de novas fontes, tais como a imprensa, até então negligenciadas, e que passa assim a ser considerada como documento (BURKE, 2005, p.7). A autora Maria Helena Capelato salienta que “a reconstituição das lutas políticas e sociais através da imprensa tem sido o alvo de muitas pesquisas recentes” (CAPELATO, 1988, p.34). Ainda hoje o uso dos periódicos como fontes em pesquisas acadêmicas é elevado e atingindo a análise de diversas temáticas escolhida pelos historiadores.

Contudo, o uso da imprensa como documento e fonte pelos historiadores nem sempre foi acompanhado de uma revisão

⁴ Radialista e locutor, atuou como apresentador no Jornal do Almoço – RBS-TV e passou pelas rádios Universidade, Tupanci, Cultura e atualmente atua na Rádio Pelotense. Em 1982 entrou para política e atualmente exerce seu 7º mandato como vereador.

⁵ Radialista e apresentador, atuou como vereador de 1973 à 1988 na Câmara Municipal de Pelotas.

⁶ Presidente do Jornal Diário da Manhã, fundado em 1979.

⁷ Jornalista e apresentadora do Jornal do Almoço na RBS-TV de Porto Alegre.

de métodos adequados para sua análise. Diversas pesquisas que se servem de informações dos periódicos, as utilizam apenas para ilustrar os fatos que estão em pesquisa, sem o cuidado em definir claramente os métodos aplicados para a sua incorporação nos textos. Tânia de Luca destaca que alguns pesquisadores consideravam os periódicos “como meros receptáculos de informação a serem selecionadas, extraídas e utilizadas ao bel prazer do pesquisador” (DE LUCA, 2005, p.116).

É através dos periódicos que podemos presumir a rede de relações que Djair circulava em seu meio. Também se fez necessário o uso da História Oral para cruzar as fontes e explorar essa possibilidade de informações através das pessoas que se relacionaram com o travesti. Delgado define História Oral como sendo “um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos e interpretações da História” (DELGADO, 2010, p.15). Além disso, afirma que a História Oral “não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida” (DELGADO, 2010, p.16). Foram entrevistados, para a realização deste trabalho, dois narradores de diferentes meios sociais, com a semelhança de terem conhecido e convivido com Djair em lugares e períodos diferentes. Um deles é o senhor Marcos Fonseca, bacharel em direito, produtor e apresentador do programa “Sempre é Carnaval” realizado até os dias atuais na Rádio Pelotense, em 2016 completou 58 anos de profissão. Também foi realizada entrevista com o senhor Ricardo Veleda, ator e contemporâneo à Djair, conheceu o artista em apresentações de boates LGBT em Pelotas.

No que tange especificamente as décadas de 1970 e 1980 é possível afirmar que a historiografia carece de trabalhos específicos sobre o carnaval na cidade de Pelotas, o estudo da trajetória profissional de Djair Madruga possibilita e complementa a pesquisa. Através da análise do papel desempenhado pelo carnavalesco, é possível saber quais eram os conflitos que sofriam o carnaval entre escolas de samba e população pelotense, a relação

entre os clubes e os artistas, quais dificuldades o trabalho como travesti abarcava e como a mídia lidava com o trabalho de Djair.

A primeira aparição de Djair nos periódicos é bem anterior a sua carreira como travesti, data de 1955 e é um texto de sua autoria intitulado “Morreu Carmen Miranda!”. Apesar de ter apenas estudado até a quinta série do ensino fundamental, Djair expressava bastante sua opinião através de textos enviados aos jornais locais. Encontrou também através deste meio uma forma de dar visibilidade às suas lutas e preocupações com os aspectos culturais da cidade.

Neste primeiro texto, publicado no periódico *A Alvorada* em agosto de 1955, Djair lamenta a morte de seu maior ídolo – Carmen Miranda faleceu em 5 de agosto de 1955 – no texto Djair conta um pouco da história da cantora e faz um desabafo como se estivesse falando com ela:

Os coqueiros da sua Bahia estão dolentes, sacudindo suas palmas, não em ritmo alegre como faziam quando você cantava, eles agora se movimentam em sinal de pesar e dando um adeus que jamais gostariam de faze-lo. Você sacrificou sua própria vida em tributo a admiração que o mundo lhe dedicava, pois a prova esta na maneira trágica com que deixou de existir. Enquanto a morte estendia seu manto sobre seu coração e procurava abafar sua bela voz, mesmo assim você cantava e sorria para os milhares de fãs que assistiam ao seu último espetáculo. Querida Embaixatriz, sei que voltará para junto de seu povo, mas pode crer que a recepção que lhe faremos nunca foi planejada por nós, pois gostaríamos de recebê-la com rosas rubras e não com cravos amarelos, com samba e não com marcha fúnebre, com sorrisos e não com lágrimas.⁸

Em 1973 Djair aparece em fotografia no Bloco Burlesco Bafo da Onça e é em 1975 que ele começa a colaborar nos periódicos de Pelotas e cidades vizinhas. O periódico *Correio do Sul* de Bagé fala de seu show e diz que Djair é conhecido em todo o

⁸ MADRUGA, Djair. Morreu Carmen Miranda. *A Alvorada*, Pelotas, 20 de ago. de 1955.

⁹ PASSO, Olmiro. Gente aos domingos. *Correio do Sul*, Bagé, 23 de fev. de 1975.

Estado. Ele recebeu calorosos aplausos do público bageense em sua apresentação no Ginásio “Presidente Médici” e no dia seguinte já estava se apresentando no programa Sala de Visitas da TV Tuiuti (atual RBS TV em Pelotas) – era o início de uma carreira artística que lhe concedeu visibilidade.

De 1976 à 1977 Madruga teve seu auge em apresentações em clubes sociais e em programas de televisão. Através de cartas enviadas aos jornais Djair divulga seu trabalho na televisão. No jornal *Última Hora*¹⁰ de São Paulo, Djair envia texto para a Coluna do Meio de Celso Curi solicitando a divulgação de seu show no canal da TV Rio Grande intitulado “O alegre desbun de Carmen Miranda”. Também se destaca o pedido enviado ao *Diário Popular*¹¹, na coluna de Marília Poliesti, a divulgação de seu show na Boate Aquáriu¹² em Brasília.

É possível observar alguns mecanismos utilizados pelo artista para atrair a atenção da mídia e se fazer presente não apenas apelando aos jornais, mas, também a enorme teia que vinha se formando para o surgimento de um artista reconhecido no meio cultural em Pelotas.

No ano seguinte a Carmen Miranda pelotense lança o show denominado “Bahia, Vatapá e Samba” promovido pela Secretaria Municipal de Cultura e Educação no Clube Comercial em Pelotas. Deste show há muitas imagens e recortes de jornais explanando seu sucesso. Djair amplia ainda mais sua rede de contatos no âmbito sócio cultural pelotense – a experiência acumulada nos show foi fazendo com que seu nome ficasse conhecido e seus show mais estilizados com performances e falas sobre a vida de Carmen Miranda.

Em 1979 as notícias mais frequentes eram sobre o troféu destaque do carnaval pelotense, intitulado “Troféu Carmen Miranda”, o qual a Comissão Executiva do Carnaval premiava as entidades que participavam do desfile momesco. A ideia partiu do representante do Fã Clube Carmen Miranda, Djair encontrou na

¹⁰ CURI, Celso. Coluna do meio. *Última Hora*, São Paulo, 28 de set. de 1977.

¹¹ POLIESTI, Marília. *Diário Popular*, Pelotas, 23 de out. de 1977.

¹² Primeira boate gay de Brasília, fundada em 1974.

criação desse troféu, uma maneira de homenagear a cantora, os artistas populares e os destaques das escolas de samba. Ao ser perguntado se o troféu traria uma realização pessoal, no campo artístico, Djair Madruga respondeu que não, e explicou ao Diário Popular:

A maior realização seria colocar mãos e pés nos mesmos lugares onde Carmen Miranda imprimiu suas marcas, no Teatro Chinês, em Los Angeles (Califórnia). Nesse mesmo lugar, as maiores celebridades do cinema mundial colocaram as marcas de seus pés e mãos.¹³

Djair defende o talento de Carmen Miranda e é entrevistado para falar sobre a vida da artista. Segundo Djair, o mito Carmen Miranda sempre suscitou sentimentos controversos. Enquanto uns a adoram, outros a veem como uma imagem criada para manter o bom relacionamento entre o Brasil e os Estados Unidos, uma cantora com talento, endeusada pela máquina americana de promoção (BALIEIRO, 2014, p.134). Para desfazer esses equívocos Djair pesquisou livros sobre a vida da cantora. Foi no livro “Carmen Miranda – a cantora do Brasil” de Abel Cardoso Júnior que Djair confirmou seu posicionamento.

Nomes conhecidos na mídia como o do escritor Abel Cardoso Júnior, o cantor Jair Rodrigues, as irmãs de Carmen, Aurora e Cecília Miranda, o jornalista Luiz Fernandes (amigo do casal Carmen e Sebastian), trocavam cartas com Djair em valor de amizade. Assim todo o material arrecadado faria parte do fã clube de Carmen aqui em Pelotas. Estes documentos dão também outra possibilidade de pesquisa no acervo pessoal de Djair, a documentação acumulada sobre Carmen Miranda faz conhecer boa parte de sua carreira.

¹³ Diário Popular. 01/12/1979.



Figura 1: Djair em apresentação na TV Tuiuti, atual RBS TV, 1975.
Fonte: Fundo Djar Madruga (BPP).

Na imagem podemos perceber o papel de destaque que Djair recebia travestido de Carmen, além da indumentária muito semelhante as que a cantora vestia. A visibilidade que Djair conquistou na mídia abriu espaços possibilitando-o ampliar os meios onde o artista estava inserido.

Através de seus contatos nas rádios Djair conquistou espaço no programa da Rádio Pelotense denominado “Ziriguidum – Som Brasil”, ao lado de dois radialistas Djair apresentava, aos sábados, quadro intitulado “Cantinho da Carmen Miranda”. O programa teve estreia no dia 25 de agosto de 1984, dividido em

dois blocos, no primeiro Djair comentava sobre o carnaval na cidade e no segundo contava curiosidades sobre a trajetória de Carmen Miranda, também escolhia duas de suas músicas para tocar ao final de cada bloco. Em algumas imagens de seu acervo Djair aparece ao lado do radialista e carnavalesco Marcos Fonseca, também foi possível observar algumas cartas de Marcos para Djair.

O senhor Marcos, em entrevista, falou sobre Djair e principalmente sobre o carnaval em que ambos viveram e narraram nas décadas de 1970 e 1980. O radialista afirma que Djair conheceu diversos profissionais de rádio e por ser comunicativo e simpático conquistava relações de amizade por onde passava.

O autor Walter Benjamin afirma que “a narrativa [...] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. (BENJAMIN, 1996, p.205). Através da entrevista realizada com o senhor Marcos Fonseca, foi possível observar alguns aspectos da trajetória de Djair que não estava descrita em seu acervo documental, como por exemplo, sua sexualidade. Djair ressaltava para os jornais que fazia em travesti um personagem feminino, porém, fora do espetáculo era um cidadão comum, por isso seu foco era fazer apresentações em lugares de categoria social. Não existe em seu acervo qualquer referencia sobre sua sexualidade, porém em entrevista Marcos Fonseca afirma:

A gente chegava a esquecer, pela maneira espontânea com que ele tratava as pessoas, educada, repito. Então ninguém dava importância a este detalhe, encarava com naturalidade, mas, ele era homossexual, mas, não era desses extravagantes, exagerados. Era um camarada que mantinha aquela postura de respeito, acima de tudo de respeito com os seus semelhantes. Acho que foi muito importante e o Djair é lembrado até hoje justamente pelo seu comportamento da época. Enquanto ele não estava de Carmen Miranda se vestia normalmente de homem.¹⁴

¹⁴ FONSECA, Marcos. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

Djair era homossexual, ele se intitulava travesti, possivelmente baseado nos estudos atuais sobre transgêneros Djair seria considerado transformista, pois, apenas se transformava em Carmen Miranda para os desfiles e espetáculos, “as marcas do gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias” (LOURO, 2004, p.81), desta forma os corpos são marcados social, simbólica e materialmente pelo próprio sujeito e pelos outros. É por este motivo que o título deste trabalho coloca a palavra “travesti” entre parêntese, pois assim o próprio Djair se dizia, procurando entender o contexto de sua época. A mídia local, na maior parte dos periódicos apresenta-o como travesti, porém, alguns jornais mais conservadores chamam-no de andrógino, um ser que mistura características femininas e masculinas, mesmo fazendo isto somente nos shows.

Um estudo recente, de autoria de Balieiro questiona “seria Carmen Miranda uma drag queen?” abordando sobre sua estilização e caracterização e como as drag queens a tornaram uma referência. Porém, essa categoria de transgênero surgiu por volta de 1990, período em que Djair já havia falecido. Louro, ao refletir sobre gênero e sexualidade, discute também as relações de poder que estão envolvidas nesse jogo:

Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias. [...] Os corpos se alteram continuamente. Não somente sua aparência, seus sinais ou seu funcionamento se modificam ao longo do tempo: eles podem, ainda, ser negados ou reafirmados, manipulados, alterados, transformados ou subvertidos. As marcas do gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e então, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. [...] os corpos são marcados social, simbólica e materialmente pelo próprio sujeito e pelos outros.(LOURO, 2004, p.81)

O autor Borges Corrêa coloca em seu texto a diferenciação entre drag queen e travesti, a primeira “consome as imagens

femininas que estão na mídia e as exagera criando, assim uma paródia da mulher” (CORRÊA, 2009, p.45), por outro lado a travesti estabelece uma identidade feminina desejando tornar-se mulher.

Em entrevista Ricardo Veleda afirma:

Naquela época não se falava em drag queen, essa era do drag queen surgiu depois, ele era mais um transformista do que um travesti. Porque a ideia que se tinha, era tudo uma questão de conceito né, naquela época existiam os transformistas que eram os homens que vestiam uma “roupa normal masculina” e de noite faziam os shows, então acho que ele era mais assim né. E existiam os travestis, que até hoje, são homens que se vestem de mulher durante o dia e a noite.¹⁵

É através das relações que Djair estabeleceu que podemos nos aproximar de como ele se portava diante a sociedade e como ampliou tanto sua rede de relações. Sobre isto diz o senhor Marcos Fonseca:

Djair era uma pessoa muito distinta, dizem que as pessoas falecidas são elogiadas, enaltecidas, mas não é o caso, se fosse o contrário eu agora diria que era um mau-caráter, com toda franqueza. Mas, o Djair era uma pessoa estimada, elogiada, enaltecida por muita gente, todos que o conheceram elogiavam justamente pela maneira educada e carinhosa com que ele se dirigia as pessoas, era um cidadão de respeito [...] era muito comunicativo, quem o contratou teve sorte ou foi inteligente de levar uma pessoa educada, inteligente e comunicativa¹⁶.

Através dos relatos do radialista, podemos presumir brevemente como era sua personalidade, nos aproximando do dia-dia do carnavalesco.

¹⁵ VELEDA, Ricardo. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

¹⁶ FONSECA, Marcos. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

Segundo Veleda, Djair não se travestia apenas de Carmen Miranda, também se travestia Maria Eva Duarte de Perón – conhecida como Evita – foi atriz argentina nas décadas de 1930 e 1940. Também comenta sobre sua performance:

O que eu lembro é que quando tinha show dele na boate, muitas pessoas iam por causa do show dele. Iam para assisti-lo, porque era uma coisa assim bem, achavam o show dele artístico, não era só uma show de transformista – nada contra – mas, só por fazer... ele tinha uma história, meio que uma historinha pra contar nos shows. Falava umas piadas, eu não me lembro bem, isso já faz 30 anos né, mas falava, brincava com a plateia e fazia os shows, era bem legal assim.¹⁷

As lembranças de Ricardo Veleda são da década de 1980, pegando o final da carreira de Djair nos carnavais – como mostram os jornais – possivelmente esta etapa de sua trajetória profissional não foi selecionada pela mídia por ser distinta aos anos de glória que Djair teve no carnaval pelotense.

Diferente do que consta nos documentos, Djair não realizou espetáculos somente em lugares de categoria social como clubes e no carnaval, segundo o senhor Ricardo, este assistiu seus shows e boates LGBT da época:

O Djair eu conheci na década de 80, numa boate chamada Fruto Proibido, era uma boate gay na época né, não existia na época o termo GLS, isso surgiu bem no final de 90 pra cá. E aí eu ia com uns amigos e a lembrança que eu tenho do Djair é fazendo shows. Como eu falei ainda pouco, shows performáticos assim, de Carmen Miranda, Evita Perón, essas coisas assim. É a imagem que eu tenho dele, mas não era um amigo pessoal, era uma pessoa que eu conhecia do meio.¹⁸

¹⁷ VELEDA, Ricardo. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

¹⁸ VELEDA, Ricardo. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

Sua imagem foi muito forte nos carnavais da região, era figura sempre presente não só em Pelotas como também nas cidades vizinhas. Desfilou em escolas de samba conhecidas em Pelotas como, por exemplo, o bloco burlesco Bafo da Onça e a General Telles¹⁹, que em 1979 entrou com o samba enredo “Alô, Alô Carmen Miranda Taí” escrito por Djair Madruga como uma homenagem aos 70 anos de nascimento da cantora. Em Rio Grande desfilou na Escola de Samba As Praianas no carnaval de 1977 e participou de concursos de fantasias em Bagé no Baile Municipal. No ano de 1981 a Escola de Samba Unidos de Fátima apresentou uma homenagem especial à Carmen Miranda, através da Ala das Baianas.

Tratando-se de carnaval, Djair não se limitava apenas aos desfiles e a produção de fantasias, atuou como crítico junto aos jornais locais e sua opinião era de suma importância para o sucesso deste empreendimento na cidade. No jornal *A Meta*²⁰ de 1979 ele faz uma crítica quanto ao carnaval, afirmando que este estava “deixando de ser uma festa para o povo e transformando-se em um espetáculo para o povo colocando-os como coadjuvante, perdendo sua característica simples e espontânea”. Segundo o autor Roberto DaMatta:

Essa teatralização salienta o caráter domesticado da transmutação de pobre em nobre, quando realizada em momentos programados, como ocorre no carnaval. Assim, os ricos (dominantes) não são vistos como “ricos” (inclusive com suas gradações e variados instrumentos de dominação: dinheiro, poder repressivo, símbolos de status que oscilam etc.) mas como “nobres”. Se fossem olhados como ricos (ou seja, burgueses), seriam satirizados e o desfile provavelmente perderia seu caráter domesticado, sinal de fato de uma trégua entre dominados e dominantes. (DAMATTA, 1997, p.58)

¹⁹ Escola de samba fundada em 1950 por Alfredo Chagas, Milton Galfru, Valter Leal e Osvaldo Meireles, conquistou 21 vezes o carnaval da cidade. (SILVEIRA, 2005).

²⁰ MADRUGA, Djair. A opinião de Djair nas notícias. **A Meta**, Pelotas, 5 de jun. de 1979.

Foi no ano de 1980 em que se coloca em questão a troca do próximo carnaval da Rua Quinze de Novembro para a Avenida Bento Gonçalves, Djair se coloca a favor da realização do próximo carnaval na Avenida Bento Gonçalves, explicando que acomodaria melhor o público²¹. Sobre este período de mudanças entre as ruas do carnaval, comenta o radialista e carnavalesco Marcos Fonseca:

Mas, acabou o carnaval indo para a Avenida, o carnaval saiu aqui da Quinze de Novembro, que foi a melhor época do carnaval, hoje o carnaval, cá para nós está em decadência, principalmente pelos maus políticos. O carnaval, sobretudo é um evento político, cultural evidentemente todo mundo sabe que é, ele atrai gente de outros lugares. O carnaval era maravilhoso, era [...] Desde que eu era garoto de 8, 10 anos já era feito ali na Quinze de Novembro, a concentração era lá nas proximidades da General Teles ali próximo a Igreja Cabeluda, dali ia até a Cassiano do Nascimento pela Quinze de Novembro, dobrava e na esquina tinha o Bar Quitandinha, a esquerda quem ia pela Quinze e a direita tinha o Restaurante 35, ali era que a escola se dissolvia. Depois nós da Rádio Cultura na época introduzimos o carnaval pela Andrade Neves, montamos palanque ali na Sete de Setembro com Andrade Neves tinha a Casa Alegre, era uma casa que vendia tecidos, bem na calçada nós instalávamos um palanque como em frente ao Aquarius também tinha um palanque em frente ao Banco da Província, que é ali onde é o Itaú defronte à Praça. O carnaval dobrava na Cassiano ia até a Andrade Neves e partia em direção ao centro, onde realizávamos concursos de conjuntos vocais, entrega de troféus, na época não existia verba para escola de samba como agora, era só premiação.²²

Zunilda Maria Corrêa Kaufmann (2001) em sua dissertação intitulada “A trajetória do carnaval pelotense” aborda acerca desta mudança de local, na qual a Fundapel²³, com o objetivo de atrair

²¹ MADRUGA, Djair. **Diário da Manhã**, Pelotas, 5 de nov. de 1980.

²² FONSECA, Marcos. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

²³ Instituição municipal para o desenvolvimento do turismo da cidade de Pelotas.

turistas, imprimiu a programação do carnaval de 1984 e a enviou à Companhia Rio-Grandense de Turismo e às demais Secretarias de Turismo do Estado. Já neste ano o carnaval da cidade teve como passarela a Avenida Bento Gonçalves, com arquibancadas entre as ruas Andrade Neves e General Osório.

Roberto DaMatta, numa perspectiva antropológica, diz não querer apenas conhecer o evento dentro de sua evolução temporal, busca contribuir às “teorias das dramatizações e da ideologia” por termos no Brasil “carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias, com a cordialidade do encontro cheio de sorrisos cedendo lugar, no momento seguinte, à terrível violência dos antipáticos”. (DAMATTA, 1997, p.15).

Em 1979, em entrevista para o periódico *A Meta*, matéria intitulada “A opinião de mestre Djair nas notícias”, este salienta que suas deduções não compõem uma crítica destrutiva, mas ao contrário, gostaria que fossem consideradas como um sinal de alerta pelas pessoas que organizariam e promoveriam o nosso carnaval.

Nesta mesma entrevista, defende os artistas carnavalescos que vinham sofrendo injustiças tanto das próprias escolas de samba como dos empresários artísticos e representantes da Comissão Executiva de Carnaval. Referia-se aos destaques das escolas de samba. Pessoas que em sua maioria se situavam na classe média e pobre, portanto enfrentando com muitas dificuldades os preços elevados do material que compunha as suas ricas e valiosas fantasias. Sobre ele comenta:

Esta dificuldade deveria ser mais um fator para torna-lo alvo de ajuda e de promoção. Mas ao contrário, estas pessoas, os chamados destaques, são justamente as mais discriminadas e as menos promovidas. [...] As entidades carnavalescas ajudam os destaques com quantias insignificantes e exigem em troca fantasias luxuosas, capazes de se nivelarem com aquelas que são exibidas nos salões da alta sociedade. Além desse absurdo, as escolas de samba, no momento de apresentarem seus representantes para os concursos de fantasias dos clubes sociais, cometem outra injustiça que é a indicação de um número reduzido de

privilegiados, deixando, portanto, em segundo plano e desestimulando aqueles que foram preteridos.²⁴

Ainda comenta que se as escolas alcançassem a vitória, as glórias seriam conferidas aos diretores, porém, se não fossem classificadas, seus dirigentes quase nunca assumiam a culpa e lançavam a derrota sobre as fantasias ou até mesmo a personalidade dos artistas.

Quando será que os empresários artísticos vão valorizar o que é nosso, mostrando às outras cidades o luxo e a beleza que os destaques exibem no asfalto de nossa passarela? Quanto a Comissão Executiva de Carnaval, está também tem colaborado com sua indiferença e a prova é que somente são instituídos troféus às entidades carnavalescas, esquecendo – se esta Comissão do item destaques entre os que são computados no “Concurso das Escolas de Samba. Falei?”²⁵

Ainda neste ano a escola de samba General Telles desfila ao som do samba enredo intitulado “Alô, alô, taí Carmen Miranda”, escrito por Djair Madruga. Este explica que o motivo do samba enredo da escola visa homenagear a data de 9 de fevereiro de 1979, 70 anos do nascimento da garota notável. Nesta mesma entrevista²⁶ ele conta ter sido convidado para apresentar-se no Baile Municipal em Bagé e no Programa do Chacrinha na TV Bandeirantes. Ainda o autor da coluna, Ninon Barbosa, salienta que em um documentário cinematográfico e colorido sobre o carnaval da cidade, elaborado pelo fotógrafo e cineasta pelotense Del Fiol, no ano anterior, exibido em diversas áreas da cidade, as cenas que receberam maior aplauso focavam a “Carmen Miranda

²⁴ MADRUGA, Djair. A opinião de Djair nas notícias. **A Meta**, Pelotas, 5 de jun. de 1979.

²⁵ MADRUGA, Djair. A opinião de Djair nas notícias. **A Meta**, Pelotas, 5 de jun. de 1979.

²⁶ BARBOSA, Ninos. Através da Escola de Samba General Telles, Djair revive Carmen Miranda. **Diário Popular**, Pelotas, 25 de fev. de 1979.

pelotense”. A mesma matéria destina um lugar para a opinião de Djair sobre a música popular brasileira.

O roteiro do desfile foi elaborado por Djair e foi organizado da seguinte forma: Comissão de frente, 10 partes (com 21 alas), bateria (congregando cerca de 200 ritmistas), carro alegórico e extra enredo “Museu” e “Fã-clubes Carmen Miranda”. As 10 partes do tema enredo obedecem esta ordem: Trajes típicos portugueses (lembrando a origem da homenageada); Melindrosas, a época do semiprofissionalismo da cantora, que iniciou com um repertório de tango; Carnaval Brasileiro, fixado na década de 30 quando este era animado por cantores como Carmen e Francisco Alves; Cinema Brasileiro, cujo destaque a ser mostrado foi inspirado no filme “Alô, Alô Carnaval”; Cassino da Urca, local onde faziam shows os “cartazes da época”; a fantasia destaque desta parte era uma baiana de luxo, traje que caracteriza Carmen; Estados Unidos, a fase de ouro da cantora neste país, sendo destaque a fantasia inspirada no figurino da estreia de Carmen em Nova York; Isto é Hollywood; Teatro Chinês – Estrela de Ouro; Embaixatriz do Samba, título que a artista recebeu por bem representar o Brasil no exterior; e Estrelíssima, parte ambientada na década de 50, a qual marcou o apogeu e a morte de Carmen Miranda.

Em 1980, o carnavalesco lança uma coluna de sua autoria no periódico *Diário da Manhã*²⁷ intitulada “Carnaval é em Pelotas”. Como uma forma de enaltecer o carnaval da região, faz inúmeros elogios e comenta que uma das escolas de samba apresentará o tema enredo intitulado “Ilusões de Carnaval”, que em sua opinião é um dos temas mais interessantes dos últimos anos, pois, “todas as despesas, amores, risos, alegrias, e também tristezas que acontecerão no Reinado de Momo, será produto de um sentimento muito próprio do homem, que é a ilusão” (MADRUGA, 1980, p.13). Segundo o senso comum, o carnaval é a época onde tudo é trocado, a vida tem sua ordem invertida, as regras sociais são abandonadas e, dessa forma, tudo fica mais liberado. Esta visão é reiterada pela mídia e por muitos estudiosos, que entendem o

²⁷ MADRUGA, Djair. Carnaval é em Pelotas. *Diário da Manhã*, Pelotas, 27 de jan. de 1980.

carnaval como um grande fenômeno de inversão (DAMATTA, 1984, p.181). Djair observa:

Embora em suas características exteriores, o carnaval de ontem seja diferente deste de hoje; na sua essência eles são totalmente iguais. Nestes poucos dias de folia, cada pessoa procurará dar vazão aos seus sentimentos, aos seus sonhos ou até suas ambições. Assim nós encontramos jovens modestas, vestidas de princesa; pessoas tristes, demonstrando alegria com suas roupas de palhaço; moças ricas e colunáveis durante todo o ano, por causa de seu luxo e elegância vestidas de escravas; rapazes franzinos, vestidos de Super-Homem e homens musculosos, cobertos de plumas e pedrarias, lembrando as vedetes do teatro rebolado.²⁸

Segundo Corrêa, o carnaval pode ser um local de disputas, além ser um momento de felicidade, alegria e liberdade, também é uma época de disputas por territórios estabelecidos entre diferentes grupos.

Em 1981 foi a vez da Escola de Samba Unidos do Fátima homenagear Carmen Miranda através de Djair. Na ala das baianas estilizadas, em homenagem ao 72º aniversário da cantora. Também a menina Maria Lúcia Renata dos Santos, com seis anos de idade, detentora do Troféu Carmen Miranda por ser a fantasia destaque do ano anterior, desfilou no bloco infantil denominado “Mickey” ostentando seu troféu. Alvaro Barreto (1991) em seu livro “Clube Brilhante: 80 anos de história” aborda sobre o clube e sua relação com o carnaval desde os primeiros anos de bailes e alegorias luxuosas até os anos 1970 em que se coroavam princesas e rainhas e aconteciam desfiles e premiações de fantasias.

No ano de 1982 é escrita uma nova conquista por Djair, agora o Troféu Carmen Miranda receberia outro significado, a Comissão Executiva do Carnaval ofereceu o troféu à escola de samba que tirasse o primeiro lugar no concurso oficial, o troféu registrado no nome de Djair foi um acerto com o secretário de

²⁸ MADRUGA, Djair. Carnaval é em Pelotas. **Diário da Manhã**, Pelotas, 27 de jan. de 1980.

turismo Mário Antônio Holvorcem e foi divulgado através dos jornais e das rádios locais. O troféu foi exposto na vitrine da loja A Formosa no calçadão da Andrade Neves, medindo 60 centímetros de altura. Djair foi entrevistado sobre o feito no programa de televisão Variedades de Clarice Gutierrez na TV Tuiuti.

Madruga mostrava-se sempre preocupado com a música popular brasileira e seus artistas, em março deste mesmo ano ele lança a crônica “José Amaro – “O Rouxinól dos Pampas” ao jornal *Diário da Manhã*²⁹. Esta trata-se sobre a indignação de Djair ao deparar-se com a notícia de que os restos mortais do filho de Zola Amaro seria enterrado como indigente no Rio de Janeiro. José Amaro fez grande sucesso no Rio de Janeiro, mas por amor a Princesa do Sul, voltou a sua terra natal esperando receber o reconhecimento de seus conterrâneos. Porém, isto não aconteceu, resolveu voltar ao Rio na esperança de novamente brilhar no cinema e no rádio, mas os tempos eram outros, os contratos não apareceram e seus amigos afastaram-se. A luta de Djair era para que os restos mortais de José Amaro viessem para Pelotas e fossem enterrados ao lado de sua mãe. Ele termina seu texto observando que “não seria um ato de caridade de Pelotas, mas uma obrigação [...] pois José Amaro também era um artista pelotense” (MADRUGA, 1983, p.5).

O carnaval teve seus altos e baixos, Djair manifestava-se tanto para elogiar como para criticar os diversos aspectos do carnaval pelotense. Em 1984 ele escreve ao *Diário Popular* a crônica “É fraco carnaval em Pelotas”, nesta ele questiona sobre a duração da festividade na cidade, perguntando-se se esta não seria muito longa:

Nós sabemos que os bailes carnavalescos têm atrativos para acontecerem antes e durante o Reinado de Momo, pois são realizados em locais diversos e para público também diverso. Mas o carnaval de rua tem uma única passarela e a plateia é sempre a mesma, composta daqueles que

²⁹ MADRUGA. Djair. José Amaro – “O Rouxinól dos Pampas”. *Diário da Manhã*, Pelotas, 31 de mar. de 1983.

adquiriram lugares nas arquibancadas. Por isso torna-se um espetáculo longo e repetitivo, e nesse caso perde o entusiasmo. Seria interessante que fosse reduzido, à semelhança do Carnaval carioca, que apesar de seus poucos dias de duração é considerado um dos mais belos espetáculos da terra.³⁰

Uma das últimas aparições de Djair sobre o carnaval na cidade. O senhor Marcos Fonseca nos ajuda colaborando com sua opinião dando um apanhado sobre dos carnavais de ontem para os de hoje:

Falta hoje é justamente boa vontade política, o carnaval acontece ao natural, não é o governo que faz o carnaval, quem faz são as entidades, as escolas, os blocos, as bandas, eles é quem fazem o carnaval. Porém, o governo tem que propiciar as condições para que isto aconteça, que condições? A infraestrutura, o local é fundamental, para realizar o carnaval, um evento deste porte sem ter local para a realização. E este local tem que ser definido com bastante antecedência, porque as escolas movimentam muita gente que trabalham, principalmente os alegoristas, os escultores, precisam saber qual é a artéria que vai desfilar, qual é a rua que vai passar o carnaval, preparação de fiação por exemplo, a altura dos carros, uma série de detalhes que dependem única e exclusivamente do querer, do querer fazer, da boa vontade. Esta faltando organização, porque lamentavelmente o prefeito normalmente, e sempre foi assim não é de hoje, eles escolhem gente que não é do meio, não tem nada a ver, e muitas vezes gente que não gosta da festa.³¹

Em 1983, aproximando-se do final de sua carreira como artista, Djair é reconhecido pelo jornal *Diário da Manhã* como um mito, em coluna intitulada “O carnaval é em Pelotas e a tradição também” o autor desconhecido lembra alguns nomes que fizeram

³⁰ MADRUGA, Djair. É fraco carnaval em Pelotas. *Diário Popular*, Pelotas, 8 de março de 1984.

³¹ FONSECA, Marcos. Entrevista concedida à Gabriela Brum Rosselli, Pelotas, 2016.

parte do carnaval pelotense por anos e se tornaram tradição na cidade. Entre eles estão o primeiro Rei Momo da cidade Augustinho Trindade, o Mestre Sala Valentin professor de samba e criador de escola de samba, Carlos Alberto Motta figurinista que levou o nome de Pelotas para o carnaval carioca através de suas fantasias e Djair:

Djair Madruga: começou desfilando em nossas entidades carnavalescas, sempre ligando o seu nome ao da inesquecível Carmen Miranda. Tornou-se um artista ao apresentar-se as plateias de diversas cidades. Gravou e perpetuou o nome da Pequena Notável nos Pampas Gaúchos, e teve o seu trabalho reconhecido por nossas autoridades municipais e divulgado pela imprensa em geral. Alguém poderá falar em Carmen sem lembrar do Djair?³²

No carnaval de 1983 Djair ajudou nas homenagens fornecendo figurinos à diversas escolas de samba para a ala das baianas. Além de orientar nas confecções de fantasias para o carnaval da cidade. Percebemos que Djair parou de desfilar, porém, se fez figura sempre presente de alguma forma no carnaval pelotense levando a imagem de Carmen.

Djair Madruga atuou em um determinado contexto histórico e por conta disto eternizou certas interpretações iconográficas, de forma criativa, lidando com os recursos que lhe couberam e difundindo suas opiniões em uma dinâmica inesperada da cultura midiática pelotense que ultrapassou os significados originalmente concebidos a ele.

As fontes históricas de caráter midiático podem ser analisadas por diversas perspectivas, uma delas está relacionada as construções de redes de relacionamentos em que Djair fez parte, percebendo o amplo conjunto de relações sociais de determinados grupos. Fazendo a análise destes periódicos, podemos verificar e encaixar Djair em circuitos específicos de seu campo de sociabilidade, tanto como crítico carnavalesco quanto fã que pretende levar a figura de seu ídolo, suas aspirações ideológicas e

³² **Diário da Manhã**, Pelotas, 13 de jan. de 1983.

políticas. Desta forma, os jornais devem ser explorados enquanto objeto de caráter privilegiado de investigação histórica, pois, almeja-se que sua análise permita apontar estimativas até então negligenciadas pela historiografia, partindo do princípio que o acesso à esta fonte é dificultoso na maioria dos casos.

De certa forma, parece fazer parte do discurso dominante acadêmico, que determinadas fontes possuem mais relevância, são mais “apropriadas” para a pesquisa. Nesse sentido, Jenkins discutindo o uso das fontes afirma que “nunca se pode conhecer realmente o passado; que não existem centros em comum; que não há fontes ‘mais profundas’ (ou seja, sem subtexto) às quais possamos ir para estabelecer a verdade das coisas;” (JENKINS, 2013, p.39).

Kellner nos ajuda compreender melhor a capacidade e complexidade das mídias enquanto objeto de pesquisa, “os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda de informação e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural” (KELLNER, 2001, p.71). Segundo Kellner, as mídias ajudam a formar e modelar visões e valores de mundo. A partir desses pressupostos, podemos compreender um pouco melhor o impacto das mídias na cultura contemporânea a importância de se levantar não apenas a discussão envolvendo a pesquisa.

FONTES

Periódicos:

A Alvorada – Pelotas

Agora – Rio Grande

A Meta – Pelotas

Bagé – Bagé

Correio do Povo – Porto Alegre

Correio do Sul – Bagé

Diário da Manhã – Pelotas

Diário Popular – Pelotas

Extremo Sul – Pelotas

Folha da Tarde – Porto Alegre

O Que É – Pelotas

Rio Grande – Rio Grande
Última Hora – São Paulo
Zero Hora – Porto Alegre

História Oral:

Marcos Fonseca. **Radialista**. Entrevista concedida a Gabriela Brum Rosselli. Realizada na casa da entrevistadora, Pelotas, 2016.
Ricardo Veleda. **Ator**. Entrevista concedida a Gabriela Brum Rosselli. Realizada na casado entrevistado, Pelotas, 2016.

Acervo Documental:

Fundo Djair Madruga – Bibliotheca Pública Pelotense

BIBLIOGRAFIA

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. São Carlos: UFSCar, 2014.

_____. Seria Carmen Miranda uma drag queen? uma análise queer da trajetória e recepção da cantora e entertainer brasileira. **Florestan**. Ano 1 N°2, pp. 90-114.

BARRETO, Alvaro. **Clube Brilhante - 80 anos de história**. Pelotas: Clube Brilhante, 1991.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem: EDUSC, 2004.

CAPELATO, Maria H. R. **Imprensa e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988

CASTRO, Rui. **Carmen**: Uma biografia – A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX. São Paulo: Companhia das Letas, 2005.

CORRÊA, Gustavo Borges. **Carmens e drags**: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no carnaval carioca. 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História Oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. São Paulo: Contexto, 2013.

KAUFMANN, Zunilda Maria Corrêa. **A trajetória do carnaval pelotense**. Pelotas: UCPel, 2001. 225p. Dissertação (Mestrado) Universidade Católica de Pelotas, Mestrado em Desenvolvimento Social.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAS PÁGINAS DO DIÁRIO POPULAR A MEMÓRIA DA POPULAÇÃO DE PELOTAS E PIRATINI / RS DIANTE DE UM “SANTO”

Ticiane Pinto Garcia

INTRODUÇÃO

O presente capítulo pretende analisar parte de um conjunto de fontes utilizadas para uma pesquisa de mestrado em história na Universidade Federal de Pelotas. As fontes jornalísticas tornaram-se parte essencial para traçar um confronto minucioso entre diversas tipologias de fontes utilizadas para trazer analisarmos a trajetória de Padre Reinaldo Wiest, canonizado diante das falas dos habitantes das comunidades que atuou.

Este conjunto de fontes tratam-se de 11 menções a Padre Reinaldo no periódico pelotense Diário Popular, veiculadas no recorte temporal de 1977 a 2015, trataremos aqui dos silêncios, intencionalidades e manifestações da sociedade por entre as reportagens.

Padre Reinaldo, nasceu no dia 15 de julho de 1907, em Dois Irmãos. Seus pais Felipe Wiest e Carolina Kieling Wiest, eram colonos e praticantes do catolicismo. Ele era o 11º de 15 filhos, dos quais três se consagraram ao serviço eclesial.

Em 1921, Reinaldo se matriculou no Seminário Menor de São Leopoldo, e no dia 3 de dezembro de 1933, Dom Joaquim F. de Mello lhe conferiu a Ordenação Sacerdotal na Matriz de São Miguel em Dois Irmãos.

No início do ano seguinte, foi nomeado coadjutor da Catedral de Pelotas, iniciando assim sua missão sacerdotal. Dedicava-se particularmente à catequese, à assistência aos doentes e às visitas as famílias da periferia da Paróquia.

Em maio de 1936, Dom Joaquim lhe conferiu a Paróquia de Piratini, reconstruindo a Igreja Matriz incendiada e dedicou-se a assistência espiritual, moral e material dos paroquianos. Segundo relatos, viajava constantemente às escolas e famílias do interior do vasto município. Padre Reinaldo sempre demonstrava grande

interesse pelas vocações sacerdotais, esmerava-se na formação de seminaristas oriundos da sua Paróquia. Vivendo na mais absoluta pobreza, repartia os poucos bens e recursos que possuía com a população mais humilde.

Em 1953, apesar dos protestos do povo de Piratini, Dom Antônio Zattera resolveu transferi-lo para a Paróquia de Sant'Ana da Colônia Maciel em Pelotas. Como fazia em Piratini, na nova localidade percorria no lombo do cavalo todo o interior da paróquia visitando as comunidades, as escolas e as famílias.

Ao receber o aviso de que o párocosairia de Piratini, a comunidade revoltou-se. Sendo que o próprio Bispo de Pelotas Dom Antônio Zattera teve de ir buscá-lo. O carro que transportava o Bispo foi cercado, sendo necessárias várias horas para que fosse possível levá-lo.

Após a morte de Padre Reinaldo, as comunidades de Piratini e da Colônia Maciel travaram uma rápida disputa pelo corpo do “filho” querido. Wiest pediu em vida para ser enterrado em Piratini, onde atuou por mais tempo e ajudou a reconstruir a igreja incendiada, mas a comunidade da Colônia Maciel reclamou seus restos mortais. Coube ao bispo auxiliar Dom Ângelo Mugnol decidir, depositando os restos mortais do vigário no cemitério da Paróquia de Sant'Ana na Colônia Maciel, em Pelotas, por ser um costume enterrar padres na última localidade onde atuou.

Seu túmulo hoje é o mais visitado no cemitério da localidade, principalmente aos domingos, após as celebrações das missas. Frequentemente recebe flores, velas e placas de agradecimentos por graças alcançadas. O jazigo é ocupado também por outro padre que atuou na região, Jacob Lorenzet.

No início dos anos 80, as comunidades reúnem todo tipo de provas acerca de milagres atribuídos ao Padre para um futuro processo de beatificação. O processo nunca saiu da diocese de Pelotas. O fato se deu pela falta de uma pessoa responsável no Vaticano pela causa.

A partir das discussões levantadas perante a figura deste indivíduo, se busca não somente fazer um aparato sobre sua trajetória de vida, mas abordar o contexto social, as “teias de

relações” dessas comunidades, os costumes e o cotidiano da cidade de Piratini e a região rural de Pelotas, em meados do século XX.

Na obra de Giovanni Levi, em que estuda a trajetória de famílias em Santena serve em muitos âmbitos para pensar este cotidiano rural, que até hoje parece aos de fora não “corromper-se” com influências dos mais diversos gêneros vindos de outros lugares.

Mesmo Levi trabalhando o século XVII e neste trabalho visamos meados do século XX, regiões de profunda colonização alemã e italiana costumam intitular-se muitas vezes como um povo “trabalhador”, “ordeiro”. Nesse sentido Levi, faz críticas sobre a visão de mundo rural no século XVII, válida neste ponto:

[...] A opinião corrente é a de que este mundo era imóvel, defensivo, conservador, fragmentado pela ação de forças totalmente externas, e incapaz de, por si só engendrar iniciativas autônomas e, portanto, dedicado tão-somente ao esforço para se adaptar e repropor continuamente uma racionalidade própria, que se tornava progressivamente anacrônica e falha” (LEVI, 2000, p.43).

LEVANTAMENTO DAS FONTES

A primeira vez que podemos constatar a inferência de nosso pesquisado nas páginas do Diário Popular se dá no dia 21 de setembro de 1977, em um conto publicado por Barbosa Lessa. O conto demonstra uma relação próxima entre o autor e o Padre, perceptível principalmente pela riqueza em detalhes com que se refere. O conto narra uma espécie de reunião informal entre diversos moradores da cidade de Piratini, para organizar uma petição ao Papa, para tornar Reinaldo santo. Mesmo que seja um texto em gênero literário, fictício, o autor demonstra certa proximidade para com o Padre, no trecho a seguir é possível fazer tal análise:

[...]Padre Reinaldo, em vida, cometera tantas faltas! Em vez de enfeitar com rosas e volta a igreja, plantara couve para dar aos pobres. Fora avarento: tinha uma batina só, só, a

ponto de, para secar ao sol, ter de ficar nu - pelado, sim senhor! - em plena sacristia. E certa feita em plena Quinta-feira Santa, varado de fome que ele andava, tinha cometido o sacrilégio de churrasquear quase inteira uma paleta, que, herege, um fazendeiro lhe alcançara. Fez-se silêncio profundo. A dúvida inicial se tornara um achapamento. Até que o Osvaldo, realista, suspirou ponto final ao sonho: - Não vai dar, mesmo, pra gente fazer nada. Mas veio um vento calmo e, com o vento, uma voz doce sussurrou - todos ouviram: “Não se preocupem mais, meus filhos... Acho que desta vez Deus errou, pois não mereço: um dia desses me chamou para prostrar e já disse que eu sou santo” (DIÁRIO POPULAR,21/09/1977, p.12).

Diversos relatos confirmam que algumas dessas práticas acima citadas tenham sido praticadas por Padre Reinado. Pode-se supor também que houvesse algum tipo de diálogo entre os dois sobre a possibilidade do pároco tornar-se um dia Santo e o mesmo proferir que este não seria seu desejo, ou não se reconhece-se como tal diante de suas obras e/ou feitos.

Em seu texto “A memória coletiva”, Maurice Halbwachs comenta sobre homens que após sua morte tornaram-se santos perante as recordações conservadas mediante a fé dos que o rodearam. Se obtivessem o direito de retornar a vida provavelmente não concordariam com o título recebido. Sendo válida a opinião do autor neste ponto:

Neste caso, é provável que muitos dos acontecimentos recolhidos, e que talvez não tivessem impressionado porque concentrava sua atenção na imagem interior de Deus, impressionaram aqueles que o rodeavam porque a atenção deles se fixava sobretudo nele (HALBWACHS,1968, p.31)

Sabemos que a mobilização para a beatificação se deu um tempo depois, que foi encabeçada por uma prima do escritor, Eliza Lessa da Rosa. Em publicação feita no periódico em 17 de outubro de 1993 ela aparece como uma das pessoas responsáveis pelo recolhimento das provas acerca dos milagres ministrados pelo padre.

Já em 25 de janeiro de 2007 novamente nas páginas do Diário Popular Eliza menciona que ao iniciar a saga em busca da beatificação recebeu carta de seu primo, que de maneira sarcástica atribui ao conto por ele feito em 1977, uma espécie de premonição ao processo ou até mesmo ironizando com a frase “Que coincidência” de que ela teria compartilhado de sua ideia. Nesse sentido podemos inferir que a família Lessa formava uma rede de relacionamentos da qual também participaria Reinaldo.

De este modo, la introducción del vocabulario de las redes ha estado ligado frecuentemente a aproximaciones situadas en una escala “micro” y que trataban de subrayarla agencia individual, tanto si se reivindicaban o no de la micro-historia italiana o francesa (BERTRAND, Michel; GUZZI-HEEB, Sandro; LEMERCIER, Claire 2011, p.2)

Ao colocarmos esta rede em “funcionamento”, será possível entender o indivíduo em seus deslocamentos, quem são os atores neste contexto e por quais motivos este padre mantém relacionamento com diversas camadas da sociedade.

Podemos reforçar esta ideia, pois nesta mesma reportagem Eliza afirma ter conhecido Reinaldo aos 4 anos de idade. Além de mencionar alguns momentos que conviveu com Reinaldo.

[...]Vi aquele homem chegando de batina, a cavalo. Ele fingiu que ia pôr o cavalo por cima de mim e deu risada. Era alegre e dava muita importância para as crianças. Isso não me marcou negativamente. Vi que era uma brincadeira”, recorda a professora. Nascia ali uma grande amizade.

A cena mais forte durante os vários anos de convívio aconteceu em outra chácara, onde o religioso dispunha de um quarto para dormir sempre que necessitava nas suas longas andanças pela campanha. Ela o encontrou de manhã, orando. “Ele falou: ‘Eliza, ontem cheguei muito tarde, peguei o terço para rezar, mas dormi. Não consegui porque estava muito cansado. Eu rezei o terço ou não?’, perguntou. “Respondi que não e ele disse: ‘Rezei, porque para Deus o que vale é a intenção. Para isso existem os

anjos. Eles terminaram de rezar para mim”. A mensagem ficou para sempre na memória da professora. (DIÁRIO POPULAR,25/01/2007, p. 3).

Padre Reinaldo neste sentido já pode ser reconhecido como um alguém próximo da família Lessa pelo menos enquanto viveu na cidade de Piratini. Além de estar presente no contexto familiar, convivendo com estes não somente de maneira formal, eclesiástica, provavelmente tornou-se um formador de opinião para aqueles que o rodeavam. Atuando assim, na formação social destes indivíduos.

Vemos uma perpetuação da figura sobre as massas, quando através de emoções, anseios o indivíduo consegue fixar-se na memória de um indivíduo. Esse caráter acessível determina um controle populacional. É possível constatar isso através das palavras de George Simmel:

[...]qualquer pessoa que tenha pretendido agir sobre as massas sempre conseguiu fazer isso apelando para os sentimentos, e muito raramente lançando mão da discussão teórica articulada. E isso vale sobretudo para as massas aglomeradas dentro de um espaço determinado(SIMMEL, 2006, p. 52).

Com a morte do tradicionalista Barbosa, Lessa em 2002, Juarez Machado de Farias ao fazer apontamentos no Diário Popular, na coluna *Ponto de Vista*, sobre a obra e principalmente ao construir uma poesia através de como teria sido a chegada do escritor ao céu e seu encontro com Padre Reinaldo. “[...] E ao rever o querido Padre Reinaldo, confessará entre um mate e outro: Vou sentir saudades do meu pago! ...” (DIÁRIO POPULAR,07/04/2002, p.6). Provavelmente em vida, Barbosa Lessa, demonstrasse saudades e deliberasse sobre Padre Reinaldo não somente respeito, mas devoção e amizade ao seu amigo.

Até este momento na pesquisa pode-se constatar o relacionamento entre o personagem de nosso estudo e a família Lessa através de indícios encontrados nas fontes jornalísticas. Mas para encontrar o nível de relacionamento, a proximidade entre eles,

será necessária uma análise posterior, sob a autorização das famílias em seus arquivos pessoais ou relatos orais.

INTENCIONALIDADES POR DETRÁS DAS PUBLICAÇÕES

Entre 1977 e 1993, há uma lacuna sobre o nosso personagem nas páginas do Diário Popular. Ao lermos a reportagem na íntegra percebemos que o enfoque do texto se dá na escrita de uma oração em prol da beatificação do Padre e do livro “O vigário da Campanha”. Ambos os textos foram escritos por Carlos Johannes, um amigo íntimo de Padre.

Entre os anos de 1996 e 2001, revemos nas páginas do periódico falas acerca do promissor processo de beatificação. Curiosamente as reportagens não demonstram progresso algum nos trâmites. É neste momento em que relativamente tornam-se cada vez mais próximas as publicações, comparando-se as que tratamos anteriormente.

Na mencionada acima reportagem publicada em 22 de abril de 2001, em duas páginas centrais do Jornal a publicação sob o nome “Comunidades se mobilizam para santificar Vigário”, apresenta maior foco em uma foto central de Padre Carlos Johannes, contendo em suas mãos uma pequena foto de Padre Reinaldo.

Pode-se inferir que provavelmente a matéria provavelmente tenha sido convocada pela diocese de Pelotas ou por Johannes para promover a vendagem do Livro publicado em 1993 pela Editora Educat, de sua autoria. Torna-se praticamente explícito no texto do Diário Popular a admiração de Padre Johannes por Reinaldo e sem dúvida uma relação sólida sendo perceptível neste ponto:

Aos 88 anos, o Padre Johannes é maior defensor da causa de Wiest. Há dez anos escreveu o livro “O Padre da Campanha” onde relata toda a vida e obra do colega por quem não disfarça o carinho. “Foi um grande amigo e meu ideal foi sempre o de procurar ser como ele”, confessa com profunda admiração. (DIÁRIO POPULAR, 21/04/2001. p.24)

Para confecção de uma trajetória histórica de Padre Reinaldo, ao utilizarmos o Livro O Vigário da Campanha é necessário não se deixar levar pela narrativa palpada de sentimentos de Johannes. Mesmo assim, não há necessidade do descarte da fonte, mas é preciso pensa-la como um aparato a ser problematizado e confrontado com o auxílio de outras fontes. Benito Schmidt em “Entrevista com Sabina Loriga”, aborda o papel do historiador em análises biográficas, já que não pode estabelecer uma versão definitiva e fixa de fatos indiscriminados, trata-se de um processo ilimitado de revisões, uma vez que a história é reescrita permanentemente.

Não se trata de impor uma imagem unitária do passado. A verdadeira aposta é fundar uma história total em condições de restituir a pluralidade do passado, capaz de apreender as fraturas, as discontinuidades, as dissonâncias (SCHMIDT, 2003, p. 61).

É preciso ter claro que, um dos principais desafios os quais recaem sobre os historiadores que propõe-se a analisar a trajetória de um indivíduo consiste na aptidão de articulação entre a história-narrativa e a história-problema. Bem como, esquivar-se do que Pierre Bourdieu (2006) denominou de “ilusão biográfica”.

Em 2003, é noticiado no Diário Popular o nascimento de uma rádio comunitária na colônia Maciel em Pelotas, rádio idealizada pelo atual pároco da Paróquia Sant’ Ana. Com o objetivo de interligar os moradores de todas as colônias da região de Pelotas mais os municípios de Arroio do Padre, Canguçu, Morro Redondo e São Lourenço do Sul, a rádio tem por missão repassar a notícia no momento que acontece para a população.

Como uma forma de homenagear Wiest, a rádio chama-se Padre Reinaldo FM, já que as notícias são trazidas pelos próprios moradores da região por telefone e este era conhecido como um grande comunicador e mediador dos paroquianos.

Vemos assim o ideário social da figura presente na memória da população podendo ser perceptível neste ponto da publicação.

Unir as comunidades do interior, em torno dos temas que atingem a todos e garantir maior poder de mobilização da população. Estes são os principais objetivos da Padre Reinaldo FM. Assim além de veicular uma programação voltada para as comunidades rurais a rádio dedica-se a promover cursos e ações que contribuam para o desenvolvimento e qualidade de vida da população. (DIÁRIO POPULAR, 30/03/2003 p.3)

Tal ação demonstra a figura do Padre como representativo, símbolo de uma liderança social. Podendo ser perceptível seu papel diante da população no sentido de que ele nunca foi um somente agente eclesástico, mas também engajado nas lutas principalmente identitárias, sociais de reconhecimento a importância dos colonos e a tolerância na sociedade.

Assim os colonos têm sua memória reformulada a cada dia, diante do poder simbólico atribuído ao nome da rádio relacionado com o Padre reconhecido como líder comunitário.

[...]as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e classificação que produzem as configurações múltiplas graças as quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder” (CHARTIER, 2002, p.169)

No ano de 2007, entre os dias 25, 26 e 27 de janeiro é veiculada no Diário Popular uma série com três reportagens sobre Padre Reinaldo diante da passagem de 40 anos de seu falecimento. Sendo a primeira delas já mencionada neste trabalho ao relacionar a teia de relacionamento de Wiest com a família Lessa.

Todas elas dão um ar popular a Padre Reinaldo, aquele que chamava atenção por seu saber popular, a provisão alimentar aos pobres e sua simplicidade no modo de viver.

Se faz necessário pensar que Reinaldo tenha se valido de sua popularidade para em prol do crescimento das comunidades principalmente a de Sant'Ana, já que comprova-se o restabelecimento das relações entre católicos e luteranos através de ações propostas por Reinaldo, bem como a conversão de diversas famílias protestantes ao catolicismo.

Além disso, a série de reportagens agrega grande vinculação a santificação de Frei Galvão que já estava prestes a ganhar o título naquele ano pelas mãos de Papa Bento XVI. Talvez, o Diário Popular tenha proposto tal série já que naquele período era assunto popular na mídia brasileira o processo de santificação, diante dos milagres atribuídos as pílulas de Frei Galvão e a vinda do Papa ao país. Podemos nos basear nesta análise no texto Stephanou para pensarmos a temporalidade e subjetividade nos textos jornalísticos.

O jornalista procede de uma interpretação, na qual a subjetividade está sempre presente, por isso é preciso enxergar nos textos a sua carga de temporalidade. Por outro lado, opera a seleção do relevante, colaborando com a transformação do imediato em perene. É preciso ler os textos na sua complexidade, distinguindo entre o fato (o real acontecido) e a notícia (o real reconstruído) (STEPHANOU, 2001, p. 44).

Em 2015, a última reportagem trazida pelo periódico até o momento traz diferentemente das outras propostas, outros depoimentos de diversos moradores da Colônia Maciel em Pelotas. Com riqueza de detalhes, eles narram os famosos milagres atribuídos ao pároco. Em sua maioria os depoentes já encontram-se com cerca de 85 anos, o que muitas vezes acaba por dificultar o recolhimento de entrevistas.

Assim, esta reportagem torna-se essencial a uma próxima fase da pesquisa que terá como objetivo principal trazer à tona as memórias cotidianas dos agentes sociais perante a figura. Será possível saber como se comportava, como falava e agia,

percebendo assim os “pequenos detalhes”, os demais costumes dele e das comunidades em que ele viveu.

Podemos concluir que as publicações acerca de Padre Reinaldo Wiest no Diário Popular acabam por presentificar a figura na memória das populações em que viveu.

É necessário ainda pensar que as publicações também servem de incentivo a movimentação do processo. Chartier ao trabalhar com os impressos em geral demonstra seu papel diante da memória social. Esse mecanismo faz com que essas comunidades estejam em constantemente presentes na mídia local sentindo-se representada, mesmo que seja somente pelo “Santo que de lá saiu”.

[...]as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e classificação que produzem as configurações múltiplas graças as quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder”(CHARTIER, 2002, p.169).

É provável que no momento em que elas são feitas as intervenções, são encetados dentro das comunidades não só o desejo da canonização, mas sentimentos de memória, identidade e autoestima.

A constituição de aparatos jornalísticos e a pesquisa acadêmica diante da figura visa a exaltação de uma historicidade local, a preservação dos relatos e da memória dos habitantes das localidades em que o padre atuou.

Esse mecanismo tornar-se-á possível principalmente diante da promoção de entrevistas com os personagens desta trajetória, já que proporciona o exercício da memória local.

FONTES

Padre Reynaldo. In: *Jornal Diário Popular*, 20 de setembro de 1977, p. 12. Bibliotheca Pública Pelotense.

Padre Reinaldo seria um santo? In: *Jornal Diário Popular*, 17 de outubro de 1993, p. 39. Arquivo pessoal da autora.

Diocese quer beatificação de padre. In: *Jornal Diário Popular*, 24 de novembro de 1996, p. 13. Bibliotheca Pública Pelotense.

Comunidades se mobilizam para santificar vigário. In: *Jornal Diário Popular*, 21 e 22 de abril de 2001, p. 24-25. Arquivo Pessoal da autora.

Obra de Barbosa Lessa. In: *Jornal Diário Popular*, 7 de abril de 2002, p. 6. Bibliotheca Pública Pelotense.

A colônia nos ouvidos do rádio. In: *Jornal Diário Popular*, 30 de março de 2003, p.3. Bibliotheca Pública Pelotense.

Santo pelos braços do povo. In: *Jornal Diário Popular*, 25 de janeiro de 2007, p.3. Bibliotheca Pública Pelotense.

No segundo lar, novo nome. In: *Jornal Diário Popular*, 26 de janeiro de 2007, p.3. Bibliotheca Pública Pelotense.

A busca por um santo. In: *Jornal Diário Popular*, 27 de janeiro de 2007, p.3. Bibliotheca Pública Pelotense.

O “homem bom” da campanha. In: *Jornal Diário Popular*, 31 de março de 2015, p.2-3. Instituto Histórico e Geográfico de Pelotas Livro Tombo. **Paróquia da Igreja de Sant’Anna.** Pelotas, 1884.

Outros documentos

Oração para pedir sua beatificação. Dom Jaime Chemello. Pelotas, 31 de agosto de 1993. In. Acervo pessoal de Leda Regina Santana Lopes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTRAND, Michel; GUZZI-HEEB, Sandro; LEMERCIER, Claire. Introducción. ¿En que punto se encuentra el análisis de redes en Historia? In: **REDES - Revista hispana para el análisis de redes sociales**, v. 21, n. 1, dez. 2011.

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.:AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.
- BOURDIEU, P. Sobre o poder simbólico. In: _____. **O poder simbólico**. – 14º Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. pp.7-15.
- BURKE, P. **Testemunha Ocular**. Bauru, São Paulo: EDUSC. 2004.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- CHARTIER, In. Lynn Hunt, **A nova história cultural**. Textos, impressão, leitura, São Paulo, 1992.
- ESPIG, Márcia Janete. O uso da fonte jornalística no trabalho historiográfico: o caso do Contestado. **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 24, n. 2, 1998.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- JOHANNES, Carlos. **O Vigário da Campanha**. Pelotas: Educat, 1994.
- LEVI, Giovanni. **A Herança Imaterial: a trajetória de um exorcista no Piemonte no século XVII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.10, 1992, pp.200-212.

RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. **Métis: história & cultura**. – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, v.2, n. 3, pp. 57-72. jan./jun. de 2003A.

SIMMEL, Georg. O nível social e o nível individual. In: **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 39-58.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

A TRAJETÓRIA DO PIANISTA JOÃO LEAL BRITO, “BRITINHO”, ATRAVÉS DE SUA DISCOGRAFIA: 1951-1966

Vinicius Carvalho Veleda

INTRODUÇÃO

Neste presente capítulo pretendemos mostrar como os fonogramas (as mídias de suporte sonoro) são utilizados na pesquisa de Mestrado em História acerca da trajetória do músico Pelotense João Adelino Leal Brito (1917-1966). O músico lançou um volumoso número de discos: 119, durante o período de 1951-1966. Por essas mídias podemos problematizar a música popular brasileira a partir de diversas perspectivas, pois elas possuem questões técnicas, comerciais, estéticas e ideológicas imbrincadas.

Na primeira parte do capítulo visamos contextualizar o surgimento da gravação sonora, ainda em meados do século XIX. Logo a gravação foi aprimorada pelo norte-americano Thomas Edison, criador do fonógrafo em 1877. Aos passos de Edison, o alemão Berlier criou o gramofone revolucionando o incipiente mercado fonográfico. O gramofone utilizava-se de um disco de cera (no Brasil também conhecido como “goma-laca” ou ainda “cera de carnaúba”). O aparelho possibilitou melhor condição de reprodução, e ainda ajudou na padronização das rotações, convencionadas então em 78 rotações. O início do século XX consistiu em batalhas que envolviam diversas patentes: cilindros, rolos, pianolas, chapas gravadas – não existia uma padronização. Em 1913 foi inaugurada a Casa Edison, a primeira fábrica com grandes proporções na América do Sul – chamava-se Fábrica Odeon – entre 1913 e 1920 foi a maior produtora de discos do Brasil.

As formas mecânicas e acústicas foram superadas somente em 1925 com a criação do sistema eletromagnético, pela gravadora Victor, nos Estados Unidos. A fábrica lançou um toca-discos chamado de “victrola”, que era superior em qualidade das gravações e no produto final consumido pelos ouvintes. Em 1928

instala-se no Brasil a fábrica Parlophon, sediada na cidade de São Paulo. Ela foi a segunda no Brasil a utilizar o sistema eletromagnético. No ano seguinte chegou no Brasil duas das maiores fábricas de discos norte-americanas: Columbia e RCA-Victor; duas das maiores concorrentes do mercado fonográfico. O LP (*long-play*) foi lançado pela fábrica Columbia, em 1948, nos Estados Unidos. O LP chegou ao Brasil em 1951, mas praticamente não existiam equipamentos toca-discos. Mostraremos ainda, de forma sucinta, a diferença entre os diversos formatos: *long-play*, *extended-play*, compacto simples e maxi single.

A segunda parte visa uma síntese sobre as capas de discos. Elas têm a função de proteger os discos de cera ou vinil e também de oferecer as informações para os ouvintes. Basicamente, há dois tipos de capas: “capa standard” e “capa personalizada”. A primeira consistia em um envelope com um círculo vazado no meio, para o ouvinte ler no rótulo as informações que necessitava. Geralmente eles eram iguais para cada gravadora. Já as capas personalizadas são feitas individualmente para cada disco, com possibilidade de fotos, desenhos, nome do artista, título do disco, nome da gravadora. Assim, com o LP, surge um novo mercado para artistas gráficos e designers.

Na terceira parte do capítulo, apresentaremos nosso personagem estudado, João Leal Brito, mais conhecido como “Britinho”. Ele nasceu em Pelotas/RS em 1917 e morou em sua terra natal até seus 18 anos. Britinho tinha uma família relacionada com a música: seu pai foi professor de música e seu irmão mais velho, Rubens Leal Brito, também foi reconhecido pianista. Os irmãos Brito estudaram juntos na Sociedade Musical União Democrata, por influência do pai, professor de teoria musical na escola.

Neste período, os irmãos Brito fizeram carreira juntos em Pelotas (1935) e no ano seguinte já estavam em Porto Alegre, atuando em rádios e cafés concerto. Em 1939 João Leal Brito sai de Porto Alegre rumo à São Paulo, para atuar em diversas boates e rádios. Em 1941 mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, trabalhando primeiramente como pianista na orquestra de Napoleão Tavares. Em 1951 foi contratado pela gravadora

Todamérica e lança seu primeiro disco (de 78 rotações), intitulado: “Foi sem querer” e “Machucadinho”. No ano seguinte, estabelece parceria com o também pianista Fat’s Elpidio. Mostraremos ainda que Britinholabçou inúmeros discos. São Pelo menos 119 discos listados, entre 1951-1966. Outra questão sobre a trajetória de Britinho é o fato dele utilizar diversos pseudônimos em suas gravações, entre: Pierre Kolmann, Franca Villa, Al Brito, Tito Romero, Miriam Presley, Al Person, Al Newman, dentre outros.

A última parte do capítulo visa apresentar sinteticamente como organizamos a discografia de Britinho. Nosso levantamento aponta para uma discografia com 119 discos, divididos em três categorias: “carreira”, “participação” e “integrante de grupo”, lançados entre 1951-1966.

Nossa pesquisa realizada no mestrado tem como objetivo investigar a trajetória profissional do músico, comumente referido como pianista e maestro, João Adelino Leal Brito e o “meio artístico de seu tempo”¹, na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1941-1966.

Para estudar a trajetória de Britinho empregaremos vasta tipologia de fontes. Primeiramente, possuímos o levantamento de 119 discos lançados pelo músico ele entre os anos de 1951 e 1966. Dos 119 discos listados, possuímos 65 em nosso acervo pessoal. Outro conjunto de fontes essencial para nossa investigação consiste nas matérias de jornal: 674 itens nominais, subdivididos em 4 cidades. Rio de Janeiro (650 matérias divididas em 23 periódicos), São Paulo (14 matérias divididas em 5 periódicos), Porto Alegre (8 matérias divididas em 2 periódicos) e Pelotas (2 matérias em 1 periódico). Possuímos ainda no acervo as iconografias, onde localizam-se todas as imagens. Capas de discos (211), fotografias (16), cartazes de boates (16), fotos de espetáculos na Boate Casablanca (9) e anúncios de rádio (5). Por fim, possuímos ainda os catálogos das gravadoras onde Britinho lançou discos.

Estas fontes que elencamos apontam em sua maioria para a carreira de Britinho na cidade do Rio de Janeiro. Delas podemos

¹ Em alusão a obra: LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo.** Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

analisar a carreira do pianista que compreende entre os anos de 1941-1966, ou seja, seus últimos 25 anos de atuação. Até então, dividimos os estudos sobre Britinho cronologicamente, a partir de três passagens: a primeira abrange seus 18 primeiros anos de vida em Pelotas (1917-1935); a segunda a partir de seu primeiro contrato em Pelotas (1935), Porto Alegre (1936), São Paulo e Santos (1939); a última é a que nos referimos anteriormente, no Rio de Janeiro entre (1941-1966).

SÍNTESE SOBRE GRAVAÇÃO SONORA: DO FONÓGRAFO AO LP (LONG-PLAY)

Em suma, gravação é a “conversão de sons em sinais elétricos para registro material temporário ou permanente” (DOURADO, 2004, p. 150). Surgiu em meados do século XIX, através de experimentos do francês León Scott. A gravação sonora foi aprimorada por Thomas Edison, o criador do fonógrafo, nos Estados Unidos. Edison registrou a patente em 1877. O fonógrafo era um aparelho para reprodução de áudio, que possuía um cilindro revestido com uma fina lâmina metálica, e girado por manivela. Uma agulha fixada em uma das extremidades reproduzia e amplificava os sons previamente gravados na superfície metálica do cilindro, através de um cone de papelão ou corneta. Pouco mais tarde, em 1888 surgiu o gramofone, inventado pelo alemão Emil Berliner. O gramofone utilizava um disco de cera para registrar e reproduzir sons, distinto do fonógrafo, seu precursor, que utilizava um cilindro metálico. Ele proporcionou melhor condição de reprodução e possibilitou a comercialização de um grande número de cópias a partir de uma única matriz. Os primeiros discos surgiram no final do século XIX, invenção também atribuída a Berlier. Antes do gramofone, não havia uma padronização nas gravações e reproduções dos aparelhos, com isso, ficou convencionalizada a velocidade de 78 rpm,² com músicas de até três minutos e meio por lado (DOURADO, 2004, p. 150).

² Sigla para: Rotações por Minuto.

A primeira década do século XX foi caracterizada por duelos que envolviam as disputas de patentes e mercados com diversos aparelhos para tocar cilindros, rolos e pianolas, chapas gravadas de um só lado ou dois lados. Mas não havia uma padronização, haviam vários formatos e rotações. Neste contexto, destaca-se na Alemanha e na Europa uma companhia fonográfica chamada, *InternationalTalkingMachineGmbH*. Os efeitos gerados pela Primeira Guerra Mundial causaram grande recessão no mercado europeu (LAUS, 1998, p. 103).

Em meados de 1913 a *InternationalTalkingMachine* fecha acordo com Fred Figner³ e a Casa Edison para construção da primeira fábrica com grandes proporções na América do Sul, sediada na cidade do Rio de Janeiro. Ficou nomeada como Fábrica Odeon, e já passou a funcionar a partir de 1913 e até início da década de 1920 foi a maior produtora de discos no Brasil. Já em pouco tempo, o incipiente mercado do disco no Brasil já demonstra potencial para investimentos e cresce seguidamente a cada ano. No início dos anos de 1920 aparece nas Américas uma nova onda de modismos relacionados a dança e a música - entra em voga o *rag-time*, o *fox-trot*, o Charleston, entre outros gêneros dançantes. Neste primeiro período da música gravada no Brasil destaca-se a música instrumental e autores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Além disto, há amplo espaço para gravação de autores do choro e também aqueles ligados as *jazz-bands*. Em meados dos anos de 1920 a Fábrica Odeon já possuía uma ampla estrutura, com grande capacidade e produção, cerca de 125 mil discos de cera mensais, de diversos formatos utilizados na época: 10, 12 e alguns 14 polegadas de diâmetro. A maioria deles em 78 rpm (LAUS, 1998, p.103-4).

As técnicas de gravação até então utilizadas – acústica ou mecânica – foram empregues até 1925 e necessitavam grande volume de voz dos cantores. Em seguida, surgiu o sistema eletromagnético de gravação e foi registrado pela fábrica Victor, nos Estados Unidos. Esta mesma fábrica lança então um novo

³ Fred Figner foi um emigrante tcheco, nasceu em Milevsko, em 02 de dezembro de 1866 e faleceu no Rio de Janeiro em 1946. Figner foi o primeiro sul-americano a investir na recente indústria do disco, desenvolvida a partir do gramofone.

aparelho de toca-discos da marca Victrola. Nele, há consideráveis melhorias na qualidade do som para os ouvintes. No Brasil, este aparelho chegou no início do século XX, por volta de 1906, e logo tornou-se sinônimo de qualquer aparelho toca-discos. Com este novo sistema, era possível obter melhor qualidade no registro sonoro, principalmente na performance de grupos instrumentais e orquestras. Muda-se consideravelmente a forma de cantar, agora com uma interpretação mais natural, sem necessidade de grande volume vocal; são exemplos desta nova forma de cantar, Francisco Alves e Vicente Celestino. Compositores de sambas como Sinhô, e em seguida Noel Rosa e Ismael Silva ganham também espaço no mercado fonográfico. Em 1922 o rádio foi lançado no Brasil durante a festa do Centenário da Independência, mas só começou a ganhar espaço em definitivo em 1932, quando é liberado por decreto de Getúlio Vargas a publicidade comercial. Em 1928 estabelece no Brasil outra fábrica de discos, a Parlophon, a segunda a gravar pelo processo elétrico, mas essa com sede em São Paulo. Embora possuísse outro nome, era subsidiária do mesmo grupo da Odeon. A terceira a utilizar o processo elétrico de gravação foi a fábrica Brunswick, que permaneceu por poucos anos no mercado. Em 1929 chegam ao Brasil duas das maiores fábricas de disco norte-americanas naquela época, a Columbia e a RCA-Victor. Essas duas empresas são competidoras e investirão duramente na pesquisa para novas tecnologias relacionadas ao disco. A RCA-Victor em 1931 cria o protótipo do que mais tarde viria a tornar-se o LP (*long-play*). Chamava-se Vitrolac e destinava-se a músicos profissionais. Contudo, o novo produto não foi bem aceito no mercado, devido à falta de um toca-discos apropriado (LAUS, 1998, p.104-17).

O LP foi lançado em 1948 nos Estados Unidos pela fábrica Columbia, utilizando a velocidade de $33^{1/3}$ rotações por minuto. A novidade chegou ao Brasil somente em 1951, mas esbarrou na falta de equipamentos apropriados. A Sinter, sigla para a gravadora chamada, Sociedade Inter-Americana de Representações, comprou os direitos para importações dos discos da gravadora Capitol em 1948 e lançou suas próprias produções a partir de 1950, após inaugurar sua fábrica no Brasil. Neste mesmo ano, esta fábrica foi

responsável pelo lançamento do primeiro LP produzido no Brasil, uma compilação que continham músicas de carnaval. O Brasil passou então ao quarto país no mundo a editar um LP, depois dos Estados Unidos, Inglaterra e França. Apesar do lançamento do LP pela Sinter, o aparelho de toca-discos do LP ainda não era popular. A Sinter lança seu segundo LP somente no ano seguinte. A Odeon, grande concorrente da Sinter, lançou seu primeiro LP somente em 1953. Os primeiros LPS, também conhecidos popularmente por “discos de vinil” ou “bolachões”, tinham em sua grande maioria dez polegadas de diâmetro, equivalente a 25 centímetros, com capacidade de quatro faixas (músicas) por lado. No Brasil, até 1957, eram comuns discos de 10 e 12 polegadas, mas a partir de 1958 passaram a ser produzidos somente os de 12 polegadas. Em 1957 surgiram os primeiros discos estereofônicos, que possibilitavam a distribuição das vozes e instrumentos em duas caixas acústicas separadas (LAUS, 1998, p. 124).

Os discos de vinil foram produzidos em diversos formatos: o mais comum era o LP, sigla para “*long-play*”, disco com 30 centímetros de diâmetro (12 polegadas) e tocado a $33^{1/3}$ rpm, com capacidade média de 20 minutos por lado; pouco menor que o LP é o EP, sigla para “*extended-play*”, disco com 25 centímetros de diâmetro (10 polegadas), pode ser encontrado de $33^{1/3}$, mas também em 45 rpm, com capacidade de 8 minutos por lado; já o compacto simples, ou “single”, era o disco com 17 centímetros de diâmetro (7 polegadas), na Europa e Estados Unidos utilizado em 45 rpm, contudo, no Brasil, utilizado a $33^{1/3}$ rpm, com capacidade média de 4 minutos por lado. Este disco geralmente era utilizado para lançamento de músicas de trabalho de um álbum completo a ser brevemente lançado; por último o menos usual dos discos de vinil, chamado de Maxi single, com 31 centímetros de diâmetro e tocado a 45 rpm, com capacidade de 12 minutos por lado.

AS CAPAS DOS DISCOS

A capa de disco é a película que envolve o disco de $33^{1/3}$, 45 ou 78 rpm. Tem a função de proteger as faixas das gravações dos discos de cera ou de vinil e também para fornecer na capa e na

contracapa informações sobre os artistas, o repertório gravado e músicos da produção (DOURADO, 2004, p. 69). Egeu Laus divide as capas em “capa *standard*”, com informações gerais sobre a gravadora ou outros produtos e a “capa personalizada”, que remete ao conteúdo específico daquele disco (LAUS, 1998, p. 102).

A capa standard foi comum nos discos de 78 rpm, e incidia em um envelope com um círculo central vazado nos dois lados para permitir a leitura da informação impressa nos rótulos de cada lado do disco. Nos rótulos, aqui no Brasil também chamados de selos, as informações mais frequentes indicavam o nome do artista, nome das músicas, os autores, gênero, número de catálogo e mais as informações complementares de cada disco. Na parte superior do rótulo situava-se a logomarca da gravadora, sempre em fundo de cor contrastante com o logo. Com o envelope vazado no meio o ouvinte tinha rápido acesso a todas as informações que necessitava, ou seja, a identificação da música. Os envelopes standard, portanto, eram iguais para cada gravadora, não havia uma necessidade de diferenciação. Neles, as fábricas de disco promoviam seus equipamentos de reprodução. Para o consumidor ouvinte esses envelopes não possuíam nenhum atrativo, eram exclusivamente para resguardar os discos. Neste período os discos eram vendidos apenas pela casa gravadora e podiam ser ouvidos em salas individuais para audição nas lojas (LAUS, 1998, p.120).

Os primeiros discos com capas personalizadas surgiram no Brasil em 1946. Foram LPS destinados para o público infantil, lançados pela fábrica Continental. Nessas capas há fotos, desenhos, nome do artista, título do disco, nome da gravadora. E cada capa é diferente para cada disco. Com o LP surge um novo mercado para os designers e artistas gráficos no Brasil. Inicialmente as gravadoras não sabiam onde buscar estes profissionais para a produção das capas, mas logo encontraram ilustradores ligados às agências de publicidade para tal tarefa. Esses ilustradores, trabalhando como *free-lancers* para as gravadoras, produziram as capas por longo tempo, até que o lançamento de discos dos astros consagrados começou a necessitar do trabalho de um fotógrafo. Passam a trabalhar juntos para elaboração das capas de disco o

diretor de arte da gravadora juntamente com o fotógrafo e muitas vezes o artista do respectivo disco (LAUS, 1998, p. 125).

QUEM FOI BRITINHO?

Nascido João Adelino Leal Brito, mas também conhecido por “Britinho” e “Leal Brito” – foi um músico, pianista e violinista e ainda regente, arranjador, compositor popular, *band-leader* e diretor musical. Nasceu na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul no dia 5 de maio de 1917 e faleceu em 29 de setembro de 1966 aos 49 anos de idade, no distrito federal, a cidade do Rio de Janeiro (então chamada de Estado da Guanabara). Filho de dona Francisca Leal e João Adelino Campos de Brito. Sua mãe, dona Francisca ou dona “Chica” como era chamada, casou-se três vezes: no primeiro matrimônio não teve filhos, no segundo, casou-se com João Adelino Campos de Brito e teve dois filhos: Rubens Leal Brito e João Adelino Leal. E no terceiro, casou-se com Tertuliano Velleda e teve mais três filhos: Oscar Leal Velleda, Ondina – “Dadá” – Leal Velleda e Fernando Leal Velleda.

Britinho adveio de uma família de músicos – seu pai, irmão mais velho e tios, trabalharam como músicos na cidade de Pelotas. Seu pai João Campos de Brito foi professor particular de piano e também professor de música na Sociedade Musical União Democrata – de Pelotas (possivelmente entre as décadas de 1910 e 1930). A autora Isabel Nogueira cita o pai de Britinho juntamente com outros professores e difusores do piano na cidade de Pelotas:

Adelaide Messeder, Adelina Bandeira Ortiz, Alice Faini, Alice Mésseder, Amelia Soares, Carlos Nery, Denis Cavedagni, Germana Pinto Vieira, Guilhermina Soares Costa, Henrique Quaglia, Humberto de Fabris, Idalina Calero de Carvalho, *João Adelino Campos de Brito*, João Pinto Bandeira, José Bório, Justino Nery, Maria Bandeira Ortiz, Romano Denis, Rufino Bidaola, Sebastião Domingues, Terezinha Batista. (NOGUEIRA, 2003, p.116) (*Grifo nosso*)

Britinho estudou por influência de seu pai na Banda União Democrata juntamente com seu irmão, Rubens Leal Brito, nascido, possivelmente, entre 1912-1913 na cidade de Pelotas. Ambos iniciaram os estudos musicais com estudos de violino. Britinho começou os estudos no instrumento aos 10 anos de idade, permanecendo possivelmente cerca de 8 anos na Banda União Democrata. Passou para o piano somente em meados de 1935 com 18 anos de idade.

Para Nogueira, a Sociedade Musical União Democrata foi uma banda de grande prestígio na cidade de Pelotas; seja pelo seu tempo de atividade em relação a outras bandas, ou ainda pela participação nos eventos públicos na cidade. Fundada em 1896. O nome “democrata” deve-se a sua posição contrária ao racismo, frente as demais bandas da cidade, que teriam em sua maioria descendentes de italianos entre seus músicos e não aceitarem alunos negros. Na Banda União Democrata não havia distinção entre brancos e negros. Atuavam em diversos locais: cinema mudo, estádios de futebol, nos parques, praças, hipódromo, participavam de procissões, espetáculos de circo, festas públicas e privadas, além do carnaval da cidade. A União Democrata atuava fortemente com a caridade e benevolência e logo passaram a oferecer cursos de música que formavam músicos para integrarem as bandas militares e forças públicas. Além desta escola, houveram outras bandas em Pelotas entre a virada do século XIX para o XX, entre elas: Sociedade Musical Santa Cícilia, Sociedade Musical Portuguesa, Sociedade Musical Bellini, Sociedade Musical Apollo, Lira Artística, Banda dos Clubes Sociais Caixerai e Diamantinos e a Banda no Nono Regimento de infantaria. Estas bandas atuavam em praças e locais públicos da cidade de Pelotas, e as atuações delas contribuíram para a educação musical do povo e para a divulgação do repertório de salão, óperas italianas, wagnerianas, músicas semi-eruditas e canções populares (NOGUEIRA, 2003, p.112-3).

Os “irmãos Brito”, como chegaram a se tornar conhecidos – Rubens e João Leal Brito - tocaram juntos em duo de piano a partir de 1935 na cidade de Pelotas. João chegou ainda a formar sua “orquestra” composta por músicos locais e eram contratados para atuar em festas, bailes e formaturas – começava aqui a

trajetória profissional de João Leal Brito. A respeito da trajetória de Rubens Leal Brito sabemos escassíssimas informações, nem sua data de nascimento sabemos através de fontes precisa; mas o que indica, foi em meados de 1913 na cidade de Pelotas. Faleceu prematuramente no início dos anos de 1940, devido a complicações motivadas pela tuberculose. Foi sepultado na cidade de Campos do Jordão, no interior do estado de São Paulo – foi para a cidade tratar a doença, pois lá havia um hospital especializado em tuberculose. Não sabemos sobre sua carreira em terra natal. Conhecemos somente um pouco de sua trajetória somente a partir de Porto Alegre, enquanto contratado da Rádio Guaíba. Nilo Ruschel cita passagem de Rubens por Porto Alegre:

Mas um dia, ainda na Colombo, surge-lhe um baixinho, procedente de Pelotas, também meio estabonado no jeito, e lhe solicita apresentação. A cortesia acolhedora de Paulo Coelho completa-se com o piscar de olho ao colega de orquestra e oferece o lugar ao recém-chegado, abrindo aos outros nova expectativa de risos. E vai sentar-se à mesa, aparentemente descansando.

Aos primeiros acordes o Gordo aguça a atenção. O saxo entra por um improvisado malabarismo de passagens e o pequeno pianista, de bigodinho à Carlitos, com uma desenvoltura cheia de naturalidade, segue-o por todos os caminhos, dando de inhapa uma elegância de efeitos, sincopados e dissonâncias ao melhor estilo da música moderna, ainda em formação. Parecia brinqueado para as suas mãos pequenas, que não chegavam a pegar uma oitava. Paulo Coelho levanta o cálice, cumprimentando o novo astro. Era Rubens Brito, o Britinho que chegava e daí por diante passaria a rivalizar com ele no virtuosismo no teclado. Por sua pequena estatura, ali mesmo recebeu o apelido: “Maestro oitava abaixo” (RUSCHEL, 1971, p.98-99).

O autor do texto Nilo Ruschel alude a uma passagem de Rubens pelo café Colombo, situado na Rua da Praia, em Porto Alegre (no final dos anos de 1930). Neste café, a principal atração era o pianista Paulo Coelho, conhecido como “O Gordo”. Os

bailes comandados por ele eram enorme atração e lotavam, assim as sociedades e clubes porto-alegrenses disputavam a orquestra do “Gordo” para apresentação. Ruschel cita que todo novo músico que chegasse a Porto Alegre logo buscava uma aproximação com Paulo Coelho (RUSCHEL, 1971, p.98).

Ao que indica os irmãos nunca trabalharam na mesma rádio em Porto Alegre, Rubens era contratado da Rádio Gaúcha e Britinho da Rádio Farrroupilha (contratado para lugar do pianista Paulo Coelho). Segundo as fontes que possuímos, tocando juntos, os irmãos Brito participaram de pelo menos um programa de rádio em Porto Alegre. Foi na Rádio Gaúcha em 05 de dezembro de 1936. No periódico, “A Federação”, desta mesma data, a coluna “Pelotas no microfone da Gaúcha”, traz:

A Rádio Sociedade Gaúcha nos proporcionará hoje, às 21,15 horas uma audição dedicada à Princesa do Sul.

E que, numa feliz coincidência, conseguiu reunir elementos artísticos de grande valor, todos eles naturais da bela cidade sulina, aproveitando a ocasional estadia entre da senhorita Maria de Lourdes Oliveira e do pianista João Brito. Este último é irmão do nosso popular e querido Britinho. É outra revelação notável do teclado, tendo um renome projetado em nossos meios artísticos, por sua maneira pessal (sic) de interpretação [...] O programa “Pelotas no microfone” será completado pela colaboração de Britinho e, ainda por curiosa coincidência anunciado por outro pelotense o “speaker” Nero Leal.⁴

Portanto, nesta data, a Rádio Gaúcha fez um programa de rádio dedicado exclusivamente a cidade de Pelotas. Neste dia reuniu Maria de Lourdes de Oliveira e “João Brito”, constatando que: “este último é irmão do nosso popular e querido Britinho”. Rubens Leal Brito (Britinho) já era contratado do *cast* da Rádio Gaúcha. Rubens, deste modo, foi primeiramente alcunhado de “Britinho”; João Adelino Leal Brito, aparece como “João Brito”, e, aos 19 anos de idade, já era considerado pela crítica porto-alegrense uma “revelação notável do teclado” pelo jeito particular

⁴Pelotas no microfone da Gaúcha. **A Federação**, Porto Alegre, 05 de dez. 1936.

de interpretação. Não possuímos mais nenhuma fonte de trabalho conjunto entre os dois irmãos.

As trajetórias dos “irmãos Brito” começaram a tomar rumos separados com mais definição a partir de 1939, quando João foi contratado para atuar em boates e rádios da cidade de São Paulo – entre as boates que atuou estão a Boate Oásis, Boate Tabu, Boate Esplanada e também a Boate Arpège. Lúcia Helena Gama em obra sobre a produção cultural e sociabilidade em São Paulo entre as décadas de 1940-1950 – descreve algumas destas boates.

Outra boate famosa é a Oásis, no porão do edifício Esther, esquina com a praça da República. A entrada é pela 7 de abril. Trazem shows com cantores do Rio [...] Há música ao vivo o tempo todo (na Oásis) [...] Ali também tem a Esplanada, e uma na rua São Luís. Mas o quente mesmo são o Nick e a Oásis (GAMA, 1998, p.222)

Na obra de Helena Gama há o depoimento de Ernest Kondor sobre a Boate Arpège, que também fica na rua São Luiz:

É formidável, te saída para a São Luís e para a Basílio da Gama. Os donos são o Adhemar de Barros e o Olavo Fontoura (dos remédios Fontoura). Fizeram o Arpège porque querem montar um bar no aeroporto e para entrar na concorrência tem que ser do ramo, com restaurante ou bar. Mas o local estava muito vazio e o outro sócio, Júlio Pimenta, me chamou para organizar eventos; acabei trazendo alguns grupos (GAMA, 1998, p.228).

Entre o final dos anos de 1940 e início da década de 1950, ocorreu grande ebulição cultural e intelectual na cidade de São Paulo. Neste período surgiram inúmeros bares e boates refinados na cidade e se tornaram pontos de encontro de intelectuais, artistas e políticos. Uma das boates mais famosas desta época foi a Oásis, pois era conhecida pelo refinamento do local e ambiente, público selecionado e por possuir música ao vivo com orquestras e grandes atrações musicais. Entre os anos de 1939 e 1941 Britinho atuou no estado de São Paulo; e depois da capital, dirigiu-se para o litoral

paulista, na cidade de Santos, para atuar no Cassino Porchat, contratado pela orquestra do maestro Mário Silva⁵.

Em 1941 mudou-se para o Rio de Janeiro, então distrito federal e trabalhou como pianista na orquestra de Napoleão Tavares. Em novembro foi contratado pela rádio Mayrink Veiga e fez o hino da emissora⁶. Trabalhou nesta rádio até meados 1945 e em seguida foi contratado como instrumentista (pianista) na orquestra do maestro Chiquinho. Atuou ainda como instrumentista para as rádios Globo e Tupi e fez arranjos para a Rádio Nacional do Rio.

Segundo o historiador Arnaldo Contier boa parte dos músicos, artistas e compositores populares durante o Estado-Novo de Getúlio Vargas vieram de classes subalternas; e esses artistas privilegiavam a música como um meio de ascensão social. E essa ascensão consolidou-se com: a) a ampliação do sistema de radiodifusão implementado pelo governo de Vargas; b) a formação de um mercado de consumo (discos) de proporções razoáveis; c) a implantação de uma indústria cultural que favoreceu traçar com maior nitidez “o papel do compositor de características profissionais”. Assim, segundo ele, a criação artística seria uma “produção coletiva preexistente no bojo de uma sociedade” (CONTIER, 1991, p. 178).

Durante a década de 1940 a noite de Copacabana, ficava dividida entre os cassinos Copacabana e Atlântico. Já na década de 1950 diversifica-se consideravelmente, e as atrações dividiam-se entre boates, restaurantes e bares. A vida noturna de Copacabana agrupava pessoas importantes da sociedade carioca, e eram conhecidos como “*café-society*”. Além disso, esses ambientes noturnos e seus frequentadores ganhavam destaque nas colunas sociais, matérias em jornais da época, escritas por Antônio Maria, Fernando Lobo, Ibraim Sued, entre outros. As atrações musicais nesses ambientes noturnos eram bastante variadas. Grandes cartazes do rádio, mas também show internacionais, espetáculos realizados por Carlos Machado – sobretudo na boate Casablanca,

⁵Britinho e seu conjunto. **Sucessos de Dorival Caymmi**. São Paulo: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34 (Informações da contracapa).

⁶KIRBY, Suzy. Era uma vez. **Jornal das Moças**, São Paulo, 01 de abr. 1952.

os “*pocket shows*” como os organizados por Bôscoli e Mièle, os pequenos grupos dançantes, como de Djalma Ferreira e os Milionários do Ritmo; uma infinidade de músicos circulavam de boate em boate, às vezes, tocavam em mais de uma boate na mesma noite. Esse circuito de boates era um importante mercado de trabalho, pois reunia músicos já experientes com iniciantes, novatos. Além disso, proporcionava a esses músicos a troca de experiência, principalmente a partir de “jamsessions” – um lugar com experimentações e improvisações, mas também de modismos da época, a música de entretenimento (SARAIVA, 2007, p. 24-5).

Em novembro de 1951 Britinho assinou contrato com a gravadora Todamérica do Rio para gravar seu primeiro disco – de 78 rotações por minuto (rpm) – com dois choros de sua autoria e em piano solo: “Foi sem querer” e “Machucadinho”. No ano seguinte é contratado pela boate Perroquet, mas atua ainda nas Boates Vogue e Sacha’s Bar – todas na zona sul do Rio, em Copacabana. Em 1952 Britinho fez uma parceria importante para sua carreira com o pianista Fat’s Elpídio. Juntos lançaram discos, atuaram e rádios boates carioca.

Em agosto do mesmo ano foi contratado pela boate Casablanca para ser arranjador de seus shows e atrações musicais. O diretor geral dos espetáculos era sempre Carlos Machado e Britinho na direção musical e orquestrações. Os espetáculos que Britinho participou foram: “Como é diferente o amor em Portugal” em 1952; “Feitiço da Vila” (sobre o compositor Noel Rosa) e “Acontece que eu sou baiano” (com o baiano Dorival Caymmi) em 1953; “Esta vida é um carnaval”, “Madame Satã” (com Grande Otelo), “Quo Vadis” e “Este Rio moleque” em 1954; “Iris del Mar” em 1955. Carlos Machado foi importante para a criação do teatro de revista, os espetáculos eram padrão Broadway e integravam música e dança em um contexto literário.

No início de 1954 devido aos shows no Casablanca e também nas apresentações e discos com Elpídio, Britinho concorre entre os “melhores do ano de 53”⁷. Em 1956 grava discos com a cantora Neuza Maria e o clarinetista K-Ximbinho. No Rio,

⁷MARIA, Antônio. A noite é grande. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 03 de jan. 1954.

o disco “Sucessos de Dorival Caymmi” fica entre os mais populares e vendidos do ano. Neste mesmo ano, 1956 é indicado novamente como “melhor pianista do ano”⁸. Em maio, utiliza pela primeira vez um pseudônimo para um lançamento de disco: Britinho agora também pode ser Pierre Kolmann, pela gravadora Musidisc. Em 1958 dedicou-se pelo menos oito meses ao disco de Ângela Maria pela gravadora Copacabana: “Ângela Maria apresenta Fernando César e seus amigos”. Britinho foi um dos orquestradores e o álbum contou ainda além de Fernando César com Ary Barroso, Baden Powell, Nazareno de Brito, Haroldo Eiras, entre outros músicos e compositores. A partir deste disco, a canção “Noite chuvosa” tornou-se um clássico da parceria Fernando César e Britinho. Isso ajudou a firmar a parceria entre ele e o compositor português - entre 1958-1965 foram 29 músicas compostas pelos dois⁹. No início do ano de 1960 grava dois álbuns em parceria com a cantora Emilinha Borba. A cantora Dalva de Oliveira e o cantor Alcides Girardi tiveram discos arranjados por Britinho, em novembro deste ano.

O levantamento que realizamos acerca da discografia de Britinho aponta para uma vasta discografia. Como vimos, Britinho lançou o primeiro disco de 78 r.p.m. em 1951 pela gravadora Todamérica e nos três anos seguintes, lançou mais nove. Neste período trabalhava intensamente para a boate Casablanca entre outros locais. Mas a partir de 1955 dedica-se quase que exclusivamente ao lançamento de discos e passa também a trabalhar como instrumentista, orquestrador, regente ou diretor musical de diversas gravadoras. Entre 1955 e 1960 foram, portanto, 89 álbuns lançados.

Uma questão interessante sobre a trajetória de Britinho é o fato dele utilizar diversos pseudônimos em suas gravações e também nas performances e apresentações. Fábio Gomes e Mauro Caldas escreveram sobre os pseudônimos de Britinho. Porém os artigos são parciais. A lista dos nomes de Britinho é extensa e ainda há nomes que não conseguimos comprovar por uma segunda

⁸Os melhores músicos. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1957.

⁹GOLD, Max. Notas soltas. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 28 de jun. 1958.

fonte, além disso há escassez sobre esse tipo de dados nas capas (considerando que o nome verdadeiro raramente era revelado). Fábio Gomes ao analisar os pseudônimos de Britinho, embaraça os nomes utilizados por este com seu irmão, Rubens. Mauro Caldas escreve que no Brasil, a utilização de pseudônimos por músicos, surgiu principalmente por interesse da gravadora Musidisc, com seu proprietário/ produtor de discos Nilo Sérgio.

Entre os nomes de Britinho seguido do ano e gravadora, estão, portanto: Pierre Kolmann, 1957 (Musidisc); Franca Villa e Al Brito, 1958 (Sinter), e ainda membro do Sexteto Prestige (Prestige); Tito Romero (Polydor) e Miriam Presley (Discos Drink), 1959; Al Person (Sideral) e ChaimLewak (Copacabana), 1960; Al Newman (1962). E os nomes não acabam por aqui. Uma matéria publicada em 1º de junho de 1962 menciona que:

Britinho é o artista brasileiro que mais produziu Lp's. Em quase 30 anos como músico, Britinho gravou 87 Lp's, usando vários pseudônimos: Pierre Kolmann, Sexteto Prestige, Britinho, Al Brito, Quarteto Paradise, Quarteto Espetacular, Milton Z, Al Newman, Presley, Franca Villa e JoneBraith" [...] Britinho está proibido de utilizar o nome de Pierre Kolmann¹⁰.

DISCOGRAFIA DE BRITINHO

Já foi feito um levantamento dos discos lançados por Britinho. Até o momento são 119 álbuns, divididos em três categorias: “carreira”, “participação” e “integrante de grupo”. Basicamente, elaboramos dois materiais para sistematização dos álbuns. 1) Lista dos discos; 2) Descrição da discografia de Britinho 1951-1965.

A “Lista dos discos” tem a finalidade de ser um índice, um guia conciso e rápido para a pesquisa, pois ela nos remete ao que denominados como “Descrição da discografia de Britinho 1951-1965”. São os 119 discos listados cronologicamente pelas seguintes

¹⁰MOURA, Araquem. Discos: Britinho, 87 elpês. **A Noite**, Rio de Janeiro 01 de jun. 1962.

categorias: tipo, data de lançamento, gravadora, código do disco, mídia e nome. Já a “Descrição da discografia de Britinho 1951-1965” é um arquivo no formato *Power Point*, dividido em três partes: na primeira, organizamos a discografia dos 119 discos cronologicamente, com as informações básicas encontradas em cada um deles - por ano, nome completo do disco, artista (s), tipo, gravadora, código, formato, descrição das faixas com autor (es) e intérprete (s). A segunda, é a parte sequente as descrições, que são as capas dos respectivos discos. A terceira, ou os anexos do arquivo, destina-se a uma lista de canções de sua autoria que foram gravadas por outros músicos. Arquivo contém 226 páginas.

Utilizamos um modelo semelhante ao utilizado no site “Instituto Memória Musical”¹¹ para criar as categorias de sistematização dos discos. No caso de Britinho o site subdivide a discografia por data, nome do disco e do intérprete, música, autor da música, gênero. Se o disco é de “carreira”, “participação”, ou como “integrante de grupo”, gravadora, o código da gravadora, o formato (discos de 78rpm; Long-play (LP) de 12 polegadas e 33rpm; Extended-play (EP) 10 polegadas e 33rpm e Compactos de 5 e 7 polegadas de 45 rpm). Na parte seguinte a descrição, procuro anexar as capas de frente, verso e o selo do respectivo disco. O site Memória Musical ainda foi utilizado para pesquisar as canções de sua autoria que foram gravadas por outros músicos. Entretanto, no site, constam 75 discos listados. Os 44 discos que não constam no site pesquisamo-nos, sobretudo, através das colunas de jornais. A partir destas colunas pudemos saber mais aspectos sobre os diversos pseudônimos empregados por Britinho, os discos que orquestrou, arranjou, foi diretor musical e assim por diante. No caso da discografia é importante cruzar as informações encontradas, principalmente as colunas de jornal com as informações trazidas nas capas dos discos e o site Memória Musical.

¹¹Disponível em: www.memoriamusical.com.br

A seguir é uma tabela que sintetiza a discografia de Britinho:

	<i>Carreira</i>	<i>Participação</i>	<i>Integrante de grupos</i>	<i>Total por mídia</i>
78rpm	17	2	0	19
Extended-play (EP)	11	13	2	26
Long-Play (LP)	30	22	13	65
Compacto (C)	7	2	0	9
Total:	65	39	15	119

Entre 1951 e 1965 Britinho lançou inúmeros discos, o que dificulta a sistematização. Foram 14 anos lançando discos ininterruptamente. A partir do ano da data de lançamento, temos: 1951 (1), 1952 (1), 1953 (7), 1954 (1), 1955 (13), 1956 (18), 1957 (14), 1958 (12), 1959 (17), 1960 (15), 1961 (5), 1962 (8), 1963 (2), 1964 (2), 1965 (1), 1973 (1) e 1975 (1) – os dois últimos já são discos póstumos.

São 119 discos divididos em 20 gravadoras. Musidisc (40 discos), Sinter (20), Columbia (10), Polydor (10), Prestige (10), Copacabana (7), Continental (4), CBS (2), Entré/CBS (2), Musiplay (2), Odeon (2), Som/Copacabana (2), Audiola/Musidisc (1), Discos Drink (1), Edição do Autor (1), Fantasia/ Phillips (1), RCA Candem (1), RCA Victor (1), Sideral (1), Todamérica (1).

Dentro da “Discografia”, pudemos ainda procurar as canções de autoria de Britinho, solo, ou em parcerias.

Solo: “Foi sem querer” e “Machucadinho”, 1951. “Neuza”, “Porto Alegre”, “Tristonho”, “Dia de sol” e “Mariá”, 1953. “Baião de cobra”, 1954. “Corcovado”, “Lilian”, “Cangaceiro”, “Marilu”, 1955. “Olhando o céu”, “Em teus braços”, “Gizella”, 1956. “Wilna”, “Maritat”, “Murmurando”, “Nereidas”, “Pensando em ti”, “Maldição”, 1957. “Exaltação aos pampas”, “Hástacuando”, “Sonho e fantasia”, 1958. “Dia de festa” e “Fica comigo”, 1959.

Com parcerias: “Rosinha” e “Uma tarde na Victor” (com FatsElpídio), 1952. “Escola antiga” e “Nosso adeus” (com Fat’sElpídio), “Onda no mar” (com Paulo Soledade), “Tico-tico na campina” (com Jorge Faraj), “Estela” e “Pitu” (com Mesquita), 1953. “Não quero não” (com Augusta de Oliveira), 1960. “Meu

amor” (com Almeida Rego) e “Houvesse um coração” (com Nazareno de Brito), 1962. “Enfarte nunca vem” (com Geraldo Figueredo), “Um beijinho só” (com Mariah Brito), “Palavras amargas” (com Romeo Nunes), “A vida é um samba” (com Almeida Rego), “Amor de imitação” (com G. Figueredo), “Não choro mais” (com A. Rego) e “Laura” (com Alcyr Pires Vermelho), 1965.

Com Fernando César: “A ordem do rei”, “Ainda bem”, “Amor de olhar”, “Amor sem adeus”, “Balada da saudade”, “Biquínis de borboletas”, “Bom é ser do Rio”, “Canção de encontrar o amor”, “Desencontro”, “Enquanto houver amanhã”, “Estou amando azul”, “Longe de mim”, “Luz que não se apaga”, “Mil e tantas madrugadas”, “Não me esqueças”, “Noite chuvosa”, “Nossa favela”, “Nunca te direi”, “O que eu queria dizer”, “Ponto e chuva”, “Quem viu gostar assim”, “Retrato de casamento”, “Ser saudade”, “Terezinha de Jesus”, “Toca o samba”, “Três dias sem te ver”, “Tu vais passar” e “Zé Bonitinho”. Músicas lançadas entre 1958 e 1965. “Não me culpes” (com Fernando César e Apody de Oliveira), 1960.

Sua produção musical é abrangente no que se refere ao gênero. Há choros, sambas, boleros, slows, fox-trots, tangos, rumbas, baiões, músicas para dançar e músicas instrumentais.

CONCLUSÃO

Para examinarmos a trajetória de Britinho com maior clareza se torna indispensável que estudemos o contexto da então chamada “Era Vargas”. Foi neste período que cantores, músicos e instrumentistas de camadas sociais mais baixas puderam ter como perspectiva a melhora de vida através da música. Muitos músicos e demais envolvidos também foram favorecidos com o surgimento das boates na Zona Sul do Rio de Janeiro. Como foi mencionado havia a possibilidade neste período no Rio: “do teatro de revista, o cinema da Atlântida, nas chanchadas, nas boates, bares, *dancings* e cabarés; havia ainda a possibilidade de atuar em uma das diversas rádios ou ser contratado por uma gravadora para lançar discos – a indústria de massa desenvolvia-se fortemente” (LENHARO,

1995). Assim, havia grande demanda dentro deste cenário cultural descrito.

Como vimos, Britinho teve uma intensa carreira. O estudo de música começou em casa, com o pai. Na cidade de Pelotas, tocou por pouco tempo; em seguida foi para Porto Alegre, a cidade de São Paulo, Santos e Rio de Janeiro. Neste último, chegou por volta de 1941 e estabeleceu residência até sua morte, em 1966. Vimos que o pianista foi prestigiado nas cidades citadas, contudo em sua cidade natal, deixou poucos rastros. Para levantarmos mais dados sobre Britinho na Princesa do Sul, é necessário o uso da *história oral*. Ainda há um público, restrito, mas há – que conheceu João Adelino Leal Brito em sua terra natal; ademais, dentre 1940 e 1950, ele foi muito respeitado em sua cidade natal. Há um “eco” de memória na cidade sobre os “Irmãos Brito”.

João tocou em cafés, bares, boates, cassinos, rádios e ademais estabelecimentos. A partir da pesquisa em periódicos – poderemos traçar um “circuito” desses locais que ele atuou. Assim, enriqueceremos os detalhes sobre seus parceiros, como eram essas “casas”, os espetáculos. Começou a atuar nas noites da capital gaúcha em 1936; em 1939 na capital paulista e em 1941 a capital federal, Rio de Janeiro. Começou sua carreira na indústria dos discos somente em 1951 – em contrato com a gravadora Todamérica - aos 34 anos de idade, com o lançamento de “Sem querer” e “Machucadinho”.

Precisamos ainda, com maior intensidade, a debruçar-se sobre sua vasta discografia. A partir deste quesito poderemos compreender fatores como: os “parâmetros poéticos”, (letra) as letras das músicas lançadas por Britinho. Podemos aqui também, saber quem são os intérpretes de suas músicas. E também os “parâmetros musicais”, (música) a melodia, o arranjo, o andamento, a vocalização, o gênero musical, ocorrência de intertextualidade musical e efeitos (NAPOLITANO, 2005, p. 99). As capas dos discos também podem nos ajudar com informações (contudo, um dos seus problemas, é que as capas não falam dos integrantes das orquestras que Britinho participou). Além do estudo da trajetória profissional deste pianista, a análise deste

acervo de discos pode possibilitar um amplo leque de pesquisas também direcionadas a iconografia de cada capa. A historiografia vem atentando para fontes antes negligenciadas em pesquisas históricas, podemos perceber nesta pesquisa a importância da análise em fontes midiáticas, como os discos, para entendermos o meiosocial em que o músico Britinho estava inserido, entre outros aspectos.

FONTES

BRITINHO e seu conjunto. **Sucessos de Dorival Caymmi**. São Paulo: Continental, 1956. 1LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34 (Informações da contracapa).

GOLD, Max. Notas soltas. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 28 de jun. 1958.

KIRBY, Suzy. Era uma vez. **Jornal das Moças**, São Paulo, 01 de abr. 1952.

MARIA, Antônio. A noite é grande. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 03 de jan. 1954.

MOURA, Araquem. Discos: Britinho, 87 elepês. **A Noite**, Rio de Janeiro 01 de jun. 1962.

OS MELHORES músicos. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1957.

PELOTAS no microfone da Gaúcha. **A Federação**, Porto Alegre, 05 de dez. 1936.

REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. 278 p. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARDOSO, Sylvio T. **Dicionário Biográfico de Música Popular**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1965.

CONTIER, Arnaldo D. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH/ História em Debate: problemas temas e perspectivas**. Rio de Janeiro, 22 a 26 de junho de 1991.

GAMA, Lúcia Helena. **Nos bares da vida**: produção cultural e sociabilidade em São Paulo - 1940-1950. São Paulo: SENAC, 1998.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MATTOS, Maria Izilda. **Dolores Duran**: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MESQUITA, Cláudia. **De Copacabana à Boca do Mato**: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OLIVEIRA, Márcia R. **Lupicínio Rodrigues**: a cidade, a música, os amigos. 1995. 262 p. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960. 2007. 109 p. Dissertação (Mestrado em

História), Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHMIDT, Benito B. História e biografia. In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. pp. 187-205.

TOTA, Antônio Pedro. **Samba da legitimidade**. 1980. 180 p. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

A POTÊNCIA DISCURSIVA DO AUTORRETRATO NA PÓS-MODERNIDADE

Ítalo Franco Costa

Cláudia Mariza Mattos Brandão

INTRODUÇÃO

O (auto)retrato pontua diferentes períodos da história da arte, elaborado através de diferentes linguagens, entretanto, estamos na época dos *selfies*, momento em que as imagens fotográficas assumem um papel diferenciado no cotidiano das sociedades ocidentais. Como nunca na história, o ato de fotografar e postar imagens como afirmação de presença se tornaram para muitos mais importantes do que a vivência dos indivíduos. Cabe destacar que na contemporaneidade a prática de se (auto)retratar está acompanhada do agravamento da “crise de identidade” instaurada na modernidade, um “ingrediente” que merece a nossa atenção .

Para discutir acerca da “Crise de Identidade”, avaliamos importante entender como essa crise se desenvolveu paralelamente ao processo de modernização das sociedades ocidentais. Sobre isso, o teórico Stuart Hall (2003) considera que o fenômeno está dividido em três etapas diferenciadas caracterizando o perfil dos sujeitos, suas mentalidades e comportamentos.

O primeiro é denominado o do “sujeito iluminista”, no período do século XVIII, no qual predominava o pensamento de que o homem era o centro do universo, sendo ele responsável por escrever sua própria história, em vez de uma identidade determinada desde o nascimento por uma instituição religiosa e monárquica, como acontecia até então. Este sujeito acreditava que a identidade era uma essência imutável.

Na sequência, temos a afirmação do “sujeito sociológico” que surge na esteira do marxismo e da psicanálise, entre o final do século XIX e início do século XX. Este sujeito dirá que a essência é mutável e interage diretamente com o ambiente em que se vive. Finalmente Hall destaca o “sujeito pós-moderno”, fruto do

processo de globalização, que possui identidades fragmentadas, influenciadas principalmente pelo acesso a diferentes culturas.

Quando falamos de cultura nos referimos às regras, valores e posições nos quais o indivíduo está imerso desde o nascimento, e que influencia seu modo de pensar e se comportar, ou seja, nossa identidade é produto da cultura em que vivemos. Segundo Hall, com a globalização ocorre a homogeneização da cultura e a “crise de identidade”, momento em que o mundo tem acesso ao que chama de “cultura universal”, que invade a “cultura local”. Sendo assim, temos como decorrência a descentralização dos sujeitos, em grupos que antes tinham referências estáveis como indivíduos sociais. Isso, pois “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (HALL, 2003, p.9).

Ao mesmo tempo em que há o surgimento de novas identidades, há também um movimento contrário de identidades “locais”, que se reforçam para resistir a este processo com a evocação de rituais de tradição criados para manter um comportamento social. Sobre o assunto, Ernesto Garcia Canclini destaca que “ao estudar movimentos recentes de globalização, advertimos que estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras” (CANCLINI, 2013, p.31), portanto:

(...) A globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito paralisante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas aos planos da história, da política, da representação e da diferença e,

assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”(…) (HALL, 2003, p.87).

Neste texto apresentamos resultados parciais de pesquisa realizada no PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPEL/CNPq). Trata-se do projeto “DO PINCEL AO PÍXEL: sobre as (re)apresentações de sujeitos/mundo em imagens”, o qual tem como objetivo compreender e sistematizar conhecimentos sobre a produção e circulação de Imagens na contemporaneidade, fomentando uma cultura de cunho simbiótico entre a visão funcionalista e as visões estéticas e simbólicas dos elementos sociais que constituem os espaços urbanos contemporâneos, a partir de um ponto de vista interdisciplinar. Sendo assim, neste texto apresentamos a discussão sobre o autorretrato como mote para a reflexão acerca da “crise de identidade” apontada por Stuart Hall, destacando as práticas de divulgação da autoimagem na contemporaneidade e suas reverberações. Para tanto, analisamos alguns retratos de Luis XIV, o Rei Sol, da França, em relação a *selfies* produzidos e postados no facebook pelo acadêmico Ítalo Costa, buscando relacionar suas potências discursivas e os indicativos da fragmentação identitária dos indivíduos contemporâneos.

LUÍS XIV, O REI-SOL

Luís XIV foi Rei da França, subiu ao trono em 1643, aos quatro anos de idade, sendo um dos últimos reis antes da onda revolucionária que colocou as monarquias em cheque em toda a Europa no século XVIII. Ele reinou por 72 anos, consolidando a imagem da monarquia, do rei soberano, e criando dezenas de rituais que seriam seguidos à risca pela nobreza até o seu declínio com a Revolução Francesa.

Para entendermos a importância do monarca, é preciso antes enquadrá-lo no contexto histórico da época. No século XVII ainda estava em vigor o absolutismo, período em que a identidade era considerada imutável e determinada no momento do nascimento, de tal modo que alguém pertencente à plebe nunca ascenderia à monarquia. Essa era uma medida instaurada pela igreja

e pelos soberanos a fim de preservar a linhagem dos monarcas, a chamada “de sangue azul”, os interesses do clero e a centralidade do estado. No período a opinião pública era rigorosamente controlada através da informação, ideias julgadas muito ousadas tinham sua circulação impedida, enquanto as ideias favoráveis ao rei eram fortemente propagadas. Cabe destacar que as informações não eram comumente divulgadas por escrito, uma vez que o povo em sua maioria era analfabeto, pois a educação era uma prerrogativa do clero e da monarquia. Sendo assim, se apelava para os discursos, os sermões, as peças teatrais e as imagens como meio de comunicação, de doutrinação e de propagação da palavra do rei, e é através das imagens que podemos ver a importância de Luís XIV (BURKE, 2009).



Figura 1: **Henri Testelin**, *Retrato de Luís XIV como protetor da Academia de Pintura e Escultura*, óleo sobre tela, 1666-8, Castelo de Versailles

Disponível em:

<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/sgHxc8L0HK8XTQ>

Os símbolos presentes nos retratos de Luís mostravam as qualidades e virtudes de um rei. Em suas representações geralmente ele aparecia vestindo armadura, romana ou medieval, ostentando a glória do passado e/ou o poder, ou um manto ornamentado com flor-de-lis (Figura 1), um símbolo da pureza. Acompanhando estes trajes, uma peruca, que escondia a precoce calvície e virou moda na corte, compunha a pose imóvel e o “ar” de grandeza. Em sua mão ostentava um orbe, cetro ou bastão, símbolos do seu comando sobre os territórios. A expressão em seu rosto tendia a variar entre a coragem e a afabilidade, nunca um sorriso, pois isso era considerado inadequado para os reis da França.

A construção deste imaginário engrandecia a imagem do rei, e em retratos não tão “realistas” como o anterior, ele era colocado ao lado de mitos e heróis lendários (Figura 2), assim como Apolo e Hércules, numa demonstração de que Luís XIV era tão nobre e augusto quanto eles.



Figura 2: **Joseph Werner**, *Triunfo de Luis XIV*, guache, 1664, Castelo de Versailles

Disponível em: <https://br.pinterest.com/fernanda1235/luisxiv/>

Em seus retratos podemos notar uma diversidade de símbolos, que em sua totalidade estruturam a imagem do rei, fabricada não por um grupo seleto de pessoas, mas pela consciência coletiva. Todos, desde plebeus a nobres, acreditavam que seu rei era divino, que seu toque poderia curar e que sua palavra era a lei, inclusive, o próprio Luís XIV. Não podemos afirmar que o rei fazia uma “propaganda” de si mesmo, visto que este termo nasceu no século XIX, entretanto, todos os rituais, os cultos e a glorificação de sua imagem faziam parte do cotidiano e da cultura da época, ou seja, fazia-se isso por que deveria ser feito:

A visão oposta da fabricação da imagem sugere que ela foi e deveria ser levada a sério, porque respondia a necessidades psicológicas. Aqui, o termo “ideologia”, quando chega a ser usado, é redefinido para designar o poder dos símbolos sobre todas as pessoas, tenham elas consciência disto, ou não. Segundo esta concepção os louvores a um rei são homenagens prestadas a um papel, não bajulações de indivíduos. Um estado de centralidade precisa de um símbolo de centralidade. O soberano e sua corte, frequentemente vistos como uma imagem do cosmo, são um centro sagrado ou “exemplar” do restante do estado (BURKE, 2009, p. 23).



Figura 3: **Hyacinthe Rigaud**, *Retrato de Louis XIV*, Tinta a Óleo, 1701,
Museu do Louvre

Disponível em:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Louis_XIV_en_costume_de_sacre

E tal símbolo de centralidade confere às representações a condição de “tomar o lugar de alguém”, como é o caso do seu famoso retrato pintado por Rigaud (Figura 3), que ficava no salão do trono em Versailles, e que deveria ser reverenciado na ausência do rei. O que vemos, portanto, são as pinturas, esculturas e pessoas especiais tendo a possibilidade de substituir a figura real em sua ausência como uma característica marcante:

Objetos inanimados também representavam o rei, em especial, suas moedas que traziam sua imagem e por vezes seu nome (...). No mesmo caso estavam seu brasão e seu emblema pessoal, o sol. E também seu leito, ou a mesa posta para sua refeição, mesmo que ele estivesse ausente. Era proibido, por exemplo, portar chapéu na sala em que a mesa do rei estava posta (BURKE, 2009, p. 20).

Uma segunda característica a ser destacada é a “impressão”, referente a magnificência do rei como função política. Quanto mais magnânimo o monarca parecia ser, mais influência ele teria e mais respeito imprimiria na população e nos reinos vizinhos. A palavra “impressão” aqui se torna, como Peter Burke afirma “no sentido literal de deixar nos espectadores uma impressão, como um sinete num pedaço de cera” (BURKE, 2009, p. 17).

Luís XIV em sua morte, no ano de 1715 deixaria um legado para todos os líderes que procurassem inspiração em seu nome. A simbologia e método de seus retratos foram copiados por personalidades como Dom João VI e Napoleão Bonaparte, deixando marcada na história a sua importância, tanto para a arte, assim como para a política.

O SÉCULO XXI E A CRISE DE IDENTIDADE

No século XIX foi desenvolvida a fotografia, um meio que possibilita capturar a luz e criar uma imagem no papel, posteriormente fixada através da interferência de agentes químicos. Com isso a pintura foi obrigada a se reinventar, pois a reprodução fiel da realidade se tornaria motor da prática fotográfica, algo que até então era o objetivo maior dos artistas.

No início, fotografar custava muito caro e para isso governos incentivaram as pesquisas na área, objetivando popularizar a prática. Financiado pelo governo francês, Louis Daguerre inventou o daguerriótipo, em 1849, tornando possível uma maior disseminação da prática ao redor do globo. Nesse momento ainda não era uma prática acessível às classes mais baixas, apenas os ricos tinham a possibilidade de serem retratados.

Com o passar do tempo e a evolução da tecnologia, a fotografia começou a ser mais e mais popularizada, passando pela câmera analógica, e chegando à digital no final do século XX, chegando há pouco tempo até os celulares. A partir daí cada pessoa pode fotografar, tendo conhecimento técnico ou não. O (auto)retrato foi assim democratizado, e a vida está sendo registrada em todas suas esferas, a todo o momento, e anos e anos de pesquisas e avanços, agora estão em nossos bolsos. A partir deste momento torna-se mais evidente a crise da identidade na modernidade discutida no início deste capítulo.

Com a criação das redes sociais, sempre acompanhando a evolução da tecnologia, surgiu o fenômeno das “selfies” (self – eu), como forma do usuário suprir sua necessidade de autoestima e relacionamento, que antes estavam ligadas diretamente com o contato pessoal em um espaço físico, agora em meio virtual no Ciberespaço. Esta transição do físico para o virtual ocorreu naturalmente, expressando a capacidade do humano de se adaptar aos novos meios (LEVY, 1999).

O ato fotográfico presente neste tipo de prática merece a nossa atenção, pois necessidade de suprir as demandas das relações sociais na contemporaneidade acabou banalizando a nossa própria imagem. E esse é um dos temas que priorizamos na investigação *Do Pincel ao Píxel*, em busca de melhor entender práticas e comportamentos dos sujeitos contemporâneos.

Estimulados pelas novas tecnologias, que determinam novas características para as relações humanas, a prática do Selfie (eu) e o uso das redes sociais (outro) são determinantes. Isso, pois se tira a *selfie* e posta-a na procura de contato com o outro, visando ganhar comentários (curtidas/likes), na busca de algum tipo de

aceitação/aprovação do público virtual, o qual muitas vezes não é nem de nosso conhecimento pessoal.

E como exemplo, nós trazemos aqui o caso das *selfies* das Figuras 4 e 5. Através da exposição da imagem do pesquisador foi possível presumir-se que a mudança de aparência obteve a “aprovação” dos amigos da rede social Facebook, uma vez que o número de comentários e curtidas aumentou depois da mudança da foto no perfil da rede. Isso é uma conclusão possível, mas cabe ressaltar que outros fatores influenciam os resultados, inclusive, o número de “amigos” no período de cada imagem.



Figura 4: Ítalo Costa. *Selfie – Cabelo Longo*, 2016 (73 curtidas, 15 comentários).



Figura 5: **Ítalo Costa**. *Selfie – Cabelo Curto*, 2016 (154 curtidas, 80 comentários).

Outra característica contemporânea que é preciso enfatizar é o pertencimento às redes sociais em detrimento do contato presencial nos meios sociais físicos, e a conseqüente necessidade do “encaixamento” em grupos. Ou seja, os excluídos se tornam aqueles que não possuem conta no Facebook. Enquanto isso, os que pertencem a essas redes demonstram seus gostos através de curtidas em páginas específicas ou, como no caso do foco desta discussão, utilizam-se dos chamados “filtros” nas fotos de perfil, carregados de cunho político-social.

A foto de perfil é a porta de entrada para outra pessoa ter contato com o usuário, sendo assim ela será a que mais terá a aparência trabalhada. Com os “filtros” você pode esclarecer a que grupo pertence e aplicá-la em sua foto. Você saberá se este amigo é do seu grupo ou não se ele usar o mesmo “filtro”, um diferente ou nenhum. Sendo assim, analisando o significado da palavra “filtrar”, podemos notar que no meio virtual ela assume o seu sentido literal, mas neste caso, “filtrando” os próprios amigos da rede.



Figura 6: **Ítalo Costa**. Foto de perfil com filtro Star Wars (2015)

No caso da Figura 6, o filtro disponibilizado em campanha promocional do filme Star Wars Episódio VII permitia ao usuário escolher o “lado” merecedor de apoio, Sith ou Jedi, o mal ou o bem. A diferença no filtro era a cor do sabre de luz.



Figura 7: **Ítalo Costa**. Filtro apoiando a campanha contra o projeto de lei da Escola sem Partido, 2016.

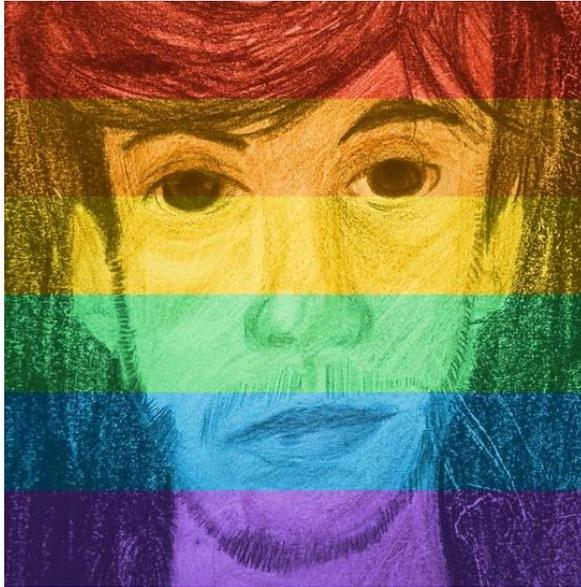


Figura 8: **Ítalo Costa**. *Filtro apoiando a causa LGBT*, 2015.

Se pensarmos sobre a crise de identidade e a necessidade de pertencimento aos grupos sociais de cunho virtual, em um cenário mundial ou nacional, podemos identificar aí a possibilidade de autoafirmação através de discursos visuais que identificam posicionamentos políticos (Figuras 7 e 8). Porém, é preciso destacar que tal acesso à expressão de opiniões não é garantia da qualidade das reflexões que estão na origem do ato. Isso, pois estes discursos nem sempre refletem uma posição política verdadeira, muitas vezes, esses textos visuais surgem de atitudes mecânicas de reprodução de algo oriundo de uma “onda” comportamental do grupo no qual se está inserido.

Sendo assim, voltamos a pensar sobre Luís XIV e a cultura por trás do culto à imagem. Atualizando as discussões para o cenário contemporâneo, observamos que o poder camaleônico da pose, da qual apenas o rei era signatário, agora está posta para todos nós. Vivemos em uma sociedade de aparências onde temos nossos perfis em redes sociais substituindo nosso corpo físico e nos representando perante o mundo, como a pintura do monarca que ficava no salão do trono (Figura 3). Temos neste espaço virtual o

poder de transmitir um “querer” ao outro através de imagens, que obrigatoriamente não está relacionada a uma vontade real.

CONCLUSÃO

Hoje democraticamente todos tem um grande potencial comunicativo nas mãos. Como Giddens pontua: “A medida que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (GIDDENS, 1990, p. 12), ou seja, através das novas tecnologias é possível alcançar centenas de pessoas ao mesmo tempo e propagar nossa imagem em níveis que, em um passado não tão distante, apenas um monarca poderoso como Luís XIV teria capacidade de fazer. Porém, apenas quando assumimos uma postura reflexiva sobre este potencial, é que conseguimos ter algum tipo de controle sobre o ato esquizofrênico de produzir identidades frenética e virtualmente.

Percebe-se, portanto, a necessidade de atenção que as imagens fotográficas exigem na contemporaneidade, inclusive, para melhor compreensão do tempo presente e da “anestesia da criatividade imaginária” problematizada por Gilbert Durand (2000, p.36). Isso, no entendimento de que com a explosão da “civilização da imagem” (DURAND, 2000), a produção obsessiva das imagens distrai e banaliza intenções ocultas, obliterando a nossa percepção daquilo que nos constitui como sujeitos unos.

Entendemos importante problematizar o *selfie* e sua representatividade social como “(re)apresentações de si”, pois isso nos convoca a refletir sobre as imagens fotográficas como textos não-verbais que colaboram para a acumulação de conhecimentos produzidos sobre os sujeitos/fotógrafos e seus imaginários, que se constroem através da visualização incessante de representações da realidade produzidas pelas imagens técnicas.

Referências Bibliográficas

BLITZER, Charles. **A Era dos Reis**. Editora Livraria José Olympio. Edição Única, 1971.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. Editora Zahar. 2º Edição, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Editora Edusp. 4º Edição, 2013.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. Editora Unesp Fundação. 5º Reimpressão, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Editora DP&A. 7º Edição, 2003.

LEVY, Piérre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

O ELO ENTRE IMAGINÁRIO E PERSONALIDADE NO DESIGN DE PERSONAGEM

Lisandra Xavier Guterres

Mônica Lima de Faria

Gissele Azevedo Cardozo

INTRODUÇÃO

Com a inovação das tecnologias empregadas para o processo de construção de personagens tridimensionais, várias técnicas, cada vez mais realistas, tornaram-se possíveis. Os personagens de animações, games e ambientes virtuais (ambientes desenvolvidos através de recursos computacionais, destinados a permitir a interação dos usuários através de avatares¹), passaram, ao longo do tempo, a adquirir grandes semelhanças com as características físicas e psicológicas do ser humano.

Essa pesquisa tem como finalidade realizar um estudo teórico-prático das características físicas e psicológicas encontradas em personagens tridimensionais que se assemelham com as características humanas e, a maneira na qual podemos alcançar à semelhança com a realidade, humanizando o personagem e criando um ambiente virtual fantástico, na qual o personagem vivencie experiências que vão além da nossa realidade.

A forma utilizada pelo ser humano de incorporar um personagem num ambiente virtual é através de um avatar. Sendo, por vezes, possível modificar as características físicas e psicológicas desse avatar de acordo com a necessidade do usuário. Então, para existir num universo virtual é imprescindível essa transposição para o avatar o qual assemelhará-se ou não com o jogador.

A partir disso, investigou-se por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental, o processo de construção do

¹**Avatar** trata-se de um corpo inteiramente digital que torna possível a existência e identificação dos usuários.

personagem através do imaginário. Segundo Silva (2006, p.08), “Num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Ou seja, como o imaginário e a fantasia estão intrínsecos no processo de criação, pois o imaginário é a tradução de uma realidade “distorcida” todo o repertório cultural e visual absorvidos conscientemente e inconscientemente ao longo do tempo, podem transformar-se em representação imaginal do atual (entendemos atual como matéria, existência, palpável).

A fantasia foi trabalhada em conjunto com o imaginário, afinal o imaginário nada mais é do que nossa realidade alterada pelas nossas fantasias e desejos. Segundo Faria (2012, p.56) “Na fantasia, o imaginário tem os elementos de devaneio do sonho, porém, podem ser impelidos a repetirem-se, numa busca pelo já sonhado. O fantástico já se caracteriza pela afirmação do irreal, a construção artística do mito sonhado, o triunfo e concretização do imaginário da fantasia”.

Além disso, são observadas as características do atual em contrapartida com o imaginário presentes nesse universo virtual, em que a atualidade é representada sofrendo interferência dos elementos da fantasia. Segundo Lévi (1999, p.05) “Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõem ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”.

Pesquisou-se o design de personagens e o seu processo de construção, compreendendo o princípio da verossimilhança, pois na construção de personagens é necessário haver uma coexistência do personagem com o mundo real e o ambiente imaginado, para que haja uma coerência, tornando-o crível ao usuário/expectador, que buscará características humanas, independente se ele for humano, animal, fictício e o associará ao universo no qual habita.

As outras etapas para a construção de personagem compreendem a pesquisa, a *backstory*, as características psicológicas, o arquétipo, o estereótipo, o biótipo, o figurino, a cor, a postura, a expressão facial, a linguagem corporal, o movimento, o cenário e a voz.

Atribuiu-se a essa pesquisa as características do personagem enquanto persona (persona, na psicologia analítica Jung (1991), é o nome que se dá à função psíquica relacional voltada ao mundo externo, na busca de adaptação social). Segundo Andrade (2013) identifica-se persona como um arquétipo associado as alterações de comportamento do ser em contato com o mundo exterior, sendo necessário à adaptação do indivíduo ao meio social onde vive. Goffman (1959) divide as variações de Personas em duas instâncias: a primeira persona e a segunda persona. A autora dessa pesquisa sugere a existência de uma terceira persona, que pode ser compreendida como aquela que habita os mundos virtuais de simulação. Esses mundos virtuais de simulação tratam-se de locais nos quais ocorrem uma simulação da vida real. Visto que, nesses lugares há uma representação do usuário através de um avatar pressupõe-se que o sujeito terá liberdade e circulará agindo livremente por esses ambientes, pelo fato de obter anonimato, afinal o contato ocorrerá apenas de um avatar para outro, sem envolver os usuários fisicamente. Mesmo existindo nesses locais uma simulação da realidade, não há repressões como na vida real, como o isolamento e o preconceito das pessoas. Nesses mundos virtuais uma terceira persona pode se manifestar em virtude da liberdade e do anonimato presentes nesses espaços.

Ademais, realizou-se uma proposta prática na qual desenvolveu-se uma personagem tridimensional com características psicológicas bem definidas e que possibilitou uma inserção entre a atualidade vivida pela personagem através de uma interligação entre o imaginário da personagem e da autora.

Assim, partiu-se para o problema da pesquisa que é identificar quais são as características do personagem humano ao ser construído em uma representação tridimensional através do imaginário. E, determinou-se, como objetivo geral da pesquisa compreender quais as características no processo de construção visual e psicológica de um personagem tridimensional a partir do imaginário do autor.

Os objetivos específicos compreendem nos estudos das diferentes personas que o ser humano adota, interpretar o

imaginário e o universo da fantasia e analisar o processo de construção do personagem, o qual se subdividiu em três subcapítulos. No subcapítulo 1 abordou-se “A influência: imaginário e fantasia” em que são estudadas as características do imaginário, o virtual e a fantasia, conforme os conceitos de Lévi (1999), Silva (2006), Durand (1998), Fragoso (2008), Wolton (2003) e Faria (2012). No subcapítulo 2 analisou-se “O Design de Personagem” como o processo de construção de personagem, os tipos de personagens, a verossimilhança e as relações entre personagem e os ambientes virtuais, baseados nas referências de Seger (2006), Patmore (2005) e McCloud (2008). Já no subcapítulo 3 realizou-se o estudo em “Personagens enquanto personas” no qual diagnosticou os diferentes tipos de personas e o estudo da terceira persona. Além disso, considerou-se os diferentes tipos de personalidades e as anomalias psicológicas presentes nas pessoas aplicadas aos personagens. Conceituou-se esses princípios com o aporte teórico de Jung (1991), Goffman (1959), Tallaferro (1996) e Seger (2006). No segundo capítulo realizou-se a prática projetual que consiste na construção do personagem tridimensional, desenvolvida com uma metodologia desenhada ao longo dos capítulos desse trabalho, pois cada etapa fomenta a etapa seguinte, tornando todas as etapas imprescindíveis para compreender a personagem como um todo.

1. TEORIAS E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

Nesse capítulo serão abordadas os aspectos teóricos dessa pesquisa, como o imaginário, o design de personagem, o conceito de persona e alguns distúrbios de personalidade.

1.1 A influência: Imaginário e fantasia

Nessa pesquisa realizou-se o estudo do imaginário presente em mundos virtuais, como exemplo *The Sims*² e *Second Life*³, nos quais existe uma realidade paralela ao mundo real na qual podemos simular uma segunda vida. Esse universo virtual nos permite a ampliação das possibilidades reais, com a criação de mundos de fantasia, onde a realidade por vezes é distorcida em uma dinâmica na qual o usuário interage com essa atmosfera podendo ter atitudes semelhantes as suas na vida real ou ter a liberdade de agir diferentemente da sua realidade nesse mundo de fantasia.

Na maioria dos ambientes virtuais⁴ de simulação existem elementos necessários para alcançar uma associação com a realidade. Contudo, nesses locais também podem conter elementos fictícios que os tornam mais interessantes, como atributos fantásticos.

Esses cenários são criados através de computação gráfica, muitas vezes em espaços tridimensionais para simular a realidade. Ao criar ambientes virtuais o profissional possui liberdade de utilizar seu imaginário para quebrar a monotonia dos espaços e criar lugares interessantes com o uso da fantasia, fomentando, desta maneira, novos imaginários.

Assim, realizou-se essa pesquisa para compreender o significado de imaginário acerca de seus conceitos, características e associações com o ser humano.

Podemos compreender o imaginário como um cruzamento entre a realidade e a fantasia: “Todo imaginário é real. Todo real é

²**The Sims** é uma série de jogo eletrônico de simulação de vida criada pelo designer de jogos Will Wright e distribuída pela Maxis. O primeiro jogo da série, *The Sims*, foi lançado em 4 de fevereiro de 2000. Nos jogos, o jogador cria e controla a vida de pessoas virtuais (chamadas de Sims).

³**Second Life** é um universo virtual criado, após dez anos de planejamento, em 2003 por Philip Rosedale. É um mundo dentro do ciberespaço que imita a vida real, tendo governos, nações, tribunais e cidadãos que são chamados de residentes que coexistem por meio de seus avatares.

⁴**Ambientes de simulação** são jogos ou redes sociais que têm como objetivo simular o mundo real, através do uso de elementos que compõem a realidade como pessoas, casas, paisagens, entre outros.

imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário” (SLVA, 2010, p.7).

Essa dualidade entre imaginário e realidade, por vezes, é interpretada como contrariedade, pois num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, construindo-o simbolicamente. Contudo, segundo Silva (2006) o imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real -, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor. Assim, pode-se dizer que o “imaginário é real enquanto imaginário” (FARIA, 2012, p. 48).

Além disso, podemos entender o imaginário como “O trajeto antropológico de um ser que bebe numa ‘bacia semântica’ (encontro e repartição de águas) e estabelece o seu próprio lago de significados” (DURAND, 1994, p. 66). Entende-se como bacia semântica um espaço complexo e aberto no qual o indivíduo “bebe” os sentidos e valores atribuídos as coisas existentes nas diferentes sociedades, culturas, etc. O encontro e compartilhamento desses significados formam o nosso imaginário.

Com o imaginário é possível construir um mundo ideal em nossa mente. Mas, o interessante é a possibilidade de compartilhá-lo. Uma forma interessante de coletivizar o imaginário são os mundos virtuais. Existe no *Second Life* mecanismos os quais permitem a construção de objetos para inserir nos espaços chamados de ilhas (loais que podem ser livres, alugados ou privados no qual avatares se encontram, trabalham, viajam, namoram). Essa ilha construída pelo usuário através do uso de seu imaginário e uma forma de transmitir a idealização do seu mundo imaginado como um elementos real partilhado com outros usuários.

Esses locais criados pelo habitantes são considerados conforme Fragoso (2008) como terceiros lugares. Dizemos que o lar é considerado o primeiro lugar pelo fato de ser um abrigo, espaço individualizado de isolamento do mundo. O ambiente de trabalho é considerado o segundo lugar, pois mesmo que haja

sociabilidade neste local há uma série de limites e restrições impossibilitando o convívio relaxado, não hierarquizado e desinteressado. O terceiro lugar é aquele no qual os espaços “de sociabilidade inclusiva, servem como base para a comunidade e funcionam como sua celebração” (OLDENBURG, 1999, p. 14).

Por fim, esses espaços virtuais promovem uma experimentação estética e lúdica aos usuários. Uma experimentação estética, pois nesses ambientes ativamos a percepção, a imaginação, a interpretação e o prazer estético ao contemplar os diferentes cenários existentes. E, uma experimentação lúdica porque através do ambiente virtual, o usuário conhece novos locais, culturas, línguas e pessoas de maneira divertida.

1.2 O design de personagem

O primeiro passo no processo de criação de personagens é a pesquisa. Ela é necessária para garantir que as personagens e o contexto no qual estão inseridas façam sentido e pareçam verdadeiros (SEGER, 2006, p.14).

No caso desta pesquisa, cujo foco se trata dos personagens baseados nas características humanas ou seja, uma simulação do real, é fundamental uma pesquisa sobre os diferentes tipos de personalidades, a estilo como as pessoas se vestem, as diferenças físicas existentes, o período histórico no qual o personagem se encontra, etc.

Dizemos que o personagem necessita de uma história de fundo para existir, uma *backstory*. Essa *backstory* irá determinar as atitudes do personagem, o contexto no qual vive, as relações que ele possui.

Existem diferentes tipos de personagens em uma trama, como por exemplo o vilão, o herói, a donzela. Denominamos essa variação de personagens de arquétipos. Segundo Patmore (2005) podemos classificar os tipos de arquétipos existentes, nos seguintes tipos: herói, mentor, guardião do limiar, arauto, metamorfo, antagonista e tunante.

Além da definição de um arquétipo para o personagem, são necessários outros elementos na sua construção. Dentre eles, os

traços de sua personalidade ou seja, a maneira como vê o mundo, as atitudes, seus gostos e desgostos, sua índole, sua maneira de ser ao nível mental. A personalidade é o que determina se um personagem é bom ou mau, sério ou extrovertido, impaciente ou paciente, persistente ou desistente, alegre ou triste, sociável ou solitário, etc.

O Biótipo é a construção física do personagem, seu sexo, sua massa muscular, seu formato básico de corpo, cabelos, barba, olhos, proporções físicas, etc. É através do biótipo que se absorve conclusões a respeito dos seus movimentos como a sua velocidade, força, agilidade, sexo, idade, etc.

O figurino inclui todas as roupas, acessórios e adornos do personagem. No figurino pode-se determinar aspectos relativos a profissão, hobbies, riqueza, esportes, história, nível social, personalidade. É considerada uma das mais importantes funções na estrutura de um personagem, uma vez que pode indicar aspectos a respeito da história de fundo do personagem, local no qual se encontra, período, entre outros. Por isso, deve estar ligado a pesquisa sobretudo.

A cor possui relevância na construção de personagem no que diz respeito aos seus aspectos simbólicos. A construção perceptiva cromática são aspectos inerentes a cultura e a formação do ser humano, como a região que vive, os costume, as tribos as quais pertencem.

A postura e a expressão facial são fatores muito importantes para identificar a personalidade do personagem, pois podemos determinar se um personagem é bravo ou medroso; perceber indícios do seu pensamento; sua opinião; a sensação que está sentindo; se possui problemas físicos, como uma perna de pau ou braço mecânico; se é rápido ou lento; sua tensão em determinada situação, entre outros. As expressões faciais são “forma compulsiva de comunicação” (MCCLLOUD, 2008, p.81) ou seja, elas transmitem o que o personagem está sentindo, pois realizamos uma leitura dos seus rostos.

A linguagem corporal, assim como a expressão facial, determina o que ocorre emocionalmente dentro de um personagem. Elas podem expressar sentimentos e, por vezes,

atuam juntas. No entanto, deve-se ter cuidado porque a expressão facial é pré-definida para qualquer situação de medo, felicidade, nojo, etc., contudo, a linguagem corporal varia de acordo com cada tipo de situação e biótipo do personagem. Segundo McCloud (2008) ela pode nos indicar elevação e status, distância e relacionamento, desequilíbrio e insatisfação, gesto e comunicação.

O movimento está ligado, de certa forma, com a postura. E, também, estabelece relação com o biótipo pois indica a velocidade, força, desenvoltura do personagem.

A voz é um elemento de expressividade. Ela determina muito sobre a personalidade, opinião e sensação do personagem nas variadas situações nas quais pode se encontrar.

O método de construção formal do personagem é caracterizado pelo seu figurino, paletagem, conjunto de expressões corporais e conjunto de expressões faciais. Conforme McCloud (2008) após decidir o design básico do personagem, podemos fixá-lo em uma “ficha modelo” ou também conhecido como *modelsheet*. O *modelsheet* inclui o desenho conceitual (ilustração do personagem), representação de construção formal (medida em cabeças), desenhos de frente, perfil $\frac{3}{4}$ (frente e costas), perfil (direito e esquerdo) e costas, conjunto de expressões faciais e movimento da cabeça, conjunto de expressões corporais, especificações de cor, figurino e detalhamento de acessórios, representação do movimento da boca e da cabeça a partir de sons-chave.

Enfim, nesse capítulo abordou-se os processos de construção formal de um personagem. No próximo capítulo, “O personagem enquanto persona”, serão apresentadas as características psicológicas dos personagens e, de que maneira, pode haver uma transposição da personalidade humana para o personagem.

1.3 O personagem enquanto persona

A sociedade na qual vivemos é segmentada por diferentes culturas, classes sociais, costumes e crenças. Assim sendo, para nos adaptarmos ao meio em que vivemos há necessidade de vestirmos diferentes “máscaras” para viver em sociedade. Essas “máscaras”

são denominadas personas. Na psicologia analítica de Jung (1991) entende-se persona como o nome que se dá à função psíquica relacional voltada ao mundo externo, na busca de adaptação social. Podemos também compreender como o arquétipo associado ao comportamento de contato com o mundo exterior, necessário à adaptação do indivíduo às exigências do meio social onde vive.

Desta maneira, quando um indivíduo está diante dos outros, normalmente haverá uma transformação da sua personalidade, de modo que, ele transmitirá para os outros uma impressão que lhe interessa transmitir.

Goffman (1959) divide as variações de personas em duas instâncias: a primeira e a segunda persona. Quando estamos no nosso ambiente familiar possuímos uma maior liberdade, pois as pessoas ao nosso redor já estão habituadas com nossa presença. Por isso dizemos que nesse local está presente a primeira persona.

No ambiente de trabalho estamos sujeitos a provações, somos vigiados pelos demais e a resposta desses são baseadas em nossas atitudes. Bem como, no ambiente escolar estamos sujeitos aos paradigmas da sociedade, pois se não houver uma adaptação aos termos presentes, como a moda, os costumes e os gostos, estamos sujeitos a exclusão. Portanto, mesmo tratando-se de locais diferentes e em diferentes períodos da vida há necessidade de vestirmos uma “máscara” e, assim, manifestar a segunda persona.

Denominamos, conforme Goffman como “fachada” a atuação de um indivíduo que regularmente ocorre, de um modo geral e prefixado, a fim de defini-lo numa situação na qual os outros observam sua atuação. A “fachada” é uma adoção de forças expressivas, intencionalmente ou inconscientemente, por um sujeito durante sua atuação. Podemos incluir como partes da fachada de uma pessoa a sua vestimenta, seu tamanho e aspecto, o porte, as expressões faciais, os gestos corporais e outras características semelhantes. Essas fachadas são indícios para a interpretação das outras pessoas frente a um indivíduo. Algumas dessas partes podem variar de acordo com o momento no qual o ser atua, como a expressão facial que varia de acordo com o sentimento presente em cada situação. No design de personagens, como foi visto anteriormente, as expressões faciais e corporais nos

dizem a respeito do personagem, a situação na qual se apresenta, características da sua personalidade, forças e fraquezas, dentre outras.

Além disso, dependendo do enredo, pode haver a necessidade do personagem vestir uma “máscara” para interpretar uma outra persona, principalmente no caso de personagens que são subordinados de outros e necessitam adequar sua forma de agir para satisfazer o seu superior.

Por último, sugeriu-se nesse trabalho a existência de outro tipo de manifestação da personalidade, a terceira persona, como exemplo, aquela que habita os mundos virtuais de simulação. Como foi explicado anteriormente, os mundos virtuais de simulação tratam-se de locais nos quais ocorrem uma simulação da vida real. Visto que, nesses lugares, há uma representação do usuário através de um avatar. Logo, pressupõe-se, que o sujeito terá liberdade e circulará agindo livremente por esses ambientes, pelo fato de obter anonimato, afinal o contato ocorrerá apenas de um avatar para outro, sem envolver os usuários fisicamente. Mesmo que nesses locais haja uma representação da maneira na qual agimos, não há repressões como na vida real, como o isolamento o preconceito das pessoas. Nesses locais podemos agir livremente (exceto pelas regras do local - em algumas ilhas no Second Life há regras para o convívio), ser quem realmente desejamos ser no nosso interior. Os avatares nos auto representam enquanto personagens.

Então, nossos traços de personalidade também são transmitidos a eles e são explorados atingindo pontos nos quais não conseguiríamos atingir na vida real. A sociedade nos impõe preceitos que nos impossibilitam ter liberdade de agir. Já nos ambientes virtuais podemos nos vestir da maneira que queremos, visitar locais livremente, seguir a profissão que desejamos, e ter vínculos apenas com quem nos afeiçoamos.

Segundo Seger (2006), para compreender as atitudes e desejos do ser é necessário um estudo sobre a psicologia. Existem quatro áreas da psicologia que são essências para a conceituação da personalidade. São elas: as experiências passadas, o inconsciente,

os tipos de caráter e as psicopatologias. Essas são as áreas mais importantes para a criação de qualquer personagem.

Apesar de todos pertencermos a espécie humana, não somos iguais. Cada um possui experiências de vida bastante diferentes do outro. Também temos visões e percepções diferentes da nossa realidade. A partir das experiências passadas podemos determinar o rumo da jornada de um personagem.

O estudo do inconsciente conforme Tallaferro (1996) permite, explicar e demonstrar que os atos mentais e sociais têm uma causa definida, obedecem a um propósito e são emocionalmente lógicos, mesmo que, de um ponto de vista intelectual, aparentemente não seja assim. Segundo o conceito de Freud (1912 apud SEGER, 2006), o inconsciente é o grau preparatório do consciente e, ainda mais exatamente, é o verdadeiro psiquismo, o psiquismo real.

Na construção de um personagem é necessário considerar as características presentes nas pessoas para que haja uma verossimilhança. O psiquiatra Jung (1991) adverte que a maioria das pessoas apresenta uma tendência para a introversão ou para a extroversão. Os extrovertidos colocam todo seu foco no mundo externo, enquanto os introvertidos se voltam para a sua realidade interna.

Todavia, existem pessoas com comportamentos psicóticos assim como, o comportamento psicótico pode definir uma personagem. Se almejarmos criar um personagem com temperamento ou característica psicóticas é necessário uma pesquisa específica. A grande maioria dos psicólogos reconhece que a linha que divide a normalidade da psicose não é muito definida.

A psicologia clínica identifica alguns tipos de personalidades e temperamentos que prejudicam à saúde mental das pessoas. A seguir, apresentamos o “diagrama desenvolvidos por Williamson”, (SEGER, 2006, p. 94) um estudo muito básico mas que serve de referência inicial para compreender e retratar de maneira simples alguns desses tipos, contudo existem outros meios mais aprofundados e complexos de estudos.

Extrovertidos

Maníacos Paranoicos Psicopatas ou Sociopatas

Linha de comportamento Normal

Depressivos Esquizofrênicos Neuróticos Ansiosos

Introvertidos

Figura. 1 Diagrama desenvolvidos por Williamson. Fonte: Como criar Personagens inesquecíveis (SEGER, 2006, p. 94)

Os tipos maníacos pensam que podem realizar tudo. São muito otimistas, demonstrando sempre uma certa euforia emocional. Altamente excitáveis e em geral muito sociáveis, são facilmente propensos a explosões emocionais. Podem, ainda, ser frívolos e extremamente falantes. Possuem uma pequena capacidade de concentração e sua resistência para suportar aborrecimentos é extremamente baixa.

Os depressivos estão sempre sujeitos a tristezas, sentimentos de inutilidade e de inferioridade. Alguns tendem a ser hipocondríacos, e a viver se culpando, mesmo sem motivos.

Os esquizofrênicos (ver capítulo 2) em geral são tímidos, constrangidos, extremamente sensíveis e envergonham-se por qualquer causa. Preferem retrair-se, zangam-se com facilidade e têm dificuldades de comunicação.

Os paranoicos pensam que as pessoas ao seu redor os perseguem. Por isso, tendem a ser agressivos. Desejam ser líderes para ter o poder e prestígio. São muito decididos, obstinados, teimosos, defensivos, competitivos e arrogantes. Em geral são rancorosos, sentem-se facilmente ofendidos e apresentam extrema sensibilidade a qualquer crítica pessoal.

Os neuróticos vivem preocupados e com medo de tudo. Preocupam-se com sua segurança pessoal, ataques terroristas, estúpos e com tudo que possa acontecer. Para eles, o desastre está à espreita, não importa para onde se vá.

Existem, ainda, os sociopatas e os psicopatas. Em geral eles são os vilões da história. Como antagonista, o sociopata ou psicopata é capaz de qualquer coisa para impedir as boas ações do protagonista.

Há, ainda, os psicóticos. O psicótico possui por exemplo, a fantasia de ser super-herói e crê nela como algo que é tanto ou mais válido do que sua personalidade real. Portanto, é perfeitamente natural que atue (ou pense que atue) como tal. Outro exemplo é o psicótico que se crê milionário e vive uma realidade interna mais válida do que a externa; ele está convencido de que comprou todos os rios e campos do país e, num gesto de generosidade, que nele é autêntico, presenteia a amigos com fazendas. Isso parece engraçado, mas, para o homem “cuja ação psíquica está condicionada pelo processo primário, é algo tão sério e tão concreto quanto seria para um homem normal” (TALLAFERRO, 1989, p.51).

Dizemos que o personagem é o reflexo do ser humano, em suas qualidades, defeitos, relacionamentos, entre outros. Por isso, é imprescindível o estudo do ser humano para compreender como se deve a criação de um personagem. A Persona é a maneira como o ser humano se apresenta para a sociedade. Logo, como o personagem poderá interpretar seu papel para convencer o público de sua verossimilhança. Em mundos virtuais, o personagem e o ser humano tornam-se um só, constituem a mesma persona. Então, o estudo da psicologia é fundamental para compreender o ser humano, o personagem e o universo no qual vivemos.

2. A PERSONAGEM

Neste capítulo será abordado a etapa prática da pesquisa com a construção de uma personagem tridimensional esquizofrênica que vive em uma fantasia medieval.

2.1 A história

Como vimos no capítulo anterior, sugeriu-se a existência de uma terceira persona, que seria aquela que manifesta a sua

verdadeira personalidade perante a sociedade. Com base nos estudos realizados, entendemos que essa terceira persona pode compartilhar o seus sentimentos e desejos livremente, sem importar-se com o retorno da sociedade e assim, suas atitudes, e desejos se aproximam cada vez mais do seu interior, podendo estabelecer uma conexão com o seu imaginário. Utilizou-se o exemplo dos avatares de mundos virtuais para representar essa terceira persona porque através deles, podemos agir livremente, pois estamos protegidos pelo anonimato.

Além da persona, vimos o imaginário no primeiro capítulo, que é constituído pelos elementos que compõem a nossa atualidade, em conjunto com o nosso repertório cultural e todas as informações armazenadas em nossa mente. Esse união constrói o imaginário de cada um. Uma forma de compartilharmos essa “bacia semântica” compreendida como imaginário é através dos mundos virtuais, utilizando nosso imaginário para compor esses locais e, assim, compartilhá-lo com os demais, tornando o imaginário coletivo.

Após realizar esses estudos, iniciou-se a proposta de prática projetual deste trabalho que consiste na criação de uma personagem tridimensional esquizofrênica, com características físicas e psicológicas humanas, mas, que vive numa fantasia medieval.

Yuria, nome definido para a personagem, possui algumas peculiaridades que tornam-na uma personagem diferente. Ela é uma guerreira medieval com distúrbios de personalidade. Entre esses distúrbios ela apresenta esquizofrenia. A escolha de criar uma personagem esquizofrênica partiu do princípio de que, com base no que foi visto anteriormente, podemos dizer que essa doença permite a aproximação do ser humano com o seu imaginário. Ou seja, ele expressa o que está passando em sua mente sem se preocupar com o estranhamento que suas atitudes causam aos demais, pois o esquizofrênico não possui um autocontrole nas suas atitudes como as demais pessoas apresentam. O esquizofrênico vive uma realidade paralela, na qual ele cria situações inusitadas que estão contidas em sua mente, no seu imaginário. E, ele revela aquilo

que está sentindo, sem utilizar máscaras, ou seja, sua verdadeira personalidade.

Para compreender essa doença e conferi-la a personagem realizou-se um estudo a parte sobre esquizofrenia. A esquizofrenia conforme Alvarenga (2015) é “um distúrbio mental grave, caracterizado pela perda do contato com a realidade (psicose), alucinações, delírios (crenças falsas), pensamentos anormais e alteração do funcionamento laborativo e social”. Esse transtorno mental complexo dificulta a distinção entre as experiências reais e imaginárias, interferindo no pensamento lógico, nas respostas emocionais normais e no comportamento esperado em situações sociais. As causas exatas da esquizofrenia ainda são desconhecidas, mas os médicos acreditam que uma combinação de fatores genéticos e ambientais possa estar envolvida no desenvolvimento deste distúrbio.

Os sintomas da esquizofrenia envolvem uma série de problemas tanto cognitivos quanto comportamentais e emocionais. Os sintomas costumam variar, abaixo destacamos alguns deles:

Delírios

Os delírios são falsas crenças, que muitas vezes envolvem uma interpretação errônea de percepções ou experiências. Por exemplo, os indivíduos com esquizofrenia por vezes apresentam delírios persecutórios, acreditando que estão sendo atormentados, seguidos, enganados ou espionados. Podem também apresentar delírios de referência, acreditando que trechos de livros, jornais ou letras de músicas são direcionados especificamente a eles. Também podem expor outros tipos delírios de roubo ou de imposição do pensamento, acreditando que outras pessoas podem ler sua mente, que seus pensamentos estão sendo transmitidos para outras pessoas ou que pensamentos e impulsos estão lhes sendo impostos por forças externas, ou seja, podemos dizer que um esquizofrênico fica aprisionado em sua própria mente.

Percepções distorcidas da realidade

As pessoas que têm esquizofrenia podem perceber a realidade de maneira muito diferente dos outros à sua volta. A experiência de sentir o mundo e os acontecimentos alterados, devido às

alucinações e delírios, pode gerar medo, ansiedade e confusão. Podem parecer distantes, alheias, preocupadas, imóveis durante muito tempo sem proferir qualquer palavra. Em outros momentos podem andar de um lado para o outro parecendo preocupados, vigilantes, alertas e insones.

Alucinações e Ilusões

Alucinações e ilusões são alterações da percepção comumente presentes nas pessoas que sofrem de esquizofrenia. Alucinações são percepções que ocorrem sem que haja um estímulo sensorial correspondente. Embora possam ocorrer sob qualquer forma sensorial, escutar vozes que os outros não escutam é o tipo de alucinação mais comum na esquizofrenia. As vozes podem descrever, comentar ou mesmo criticar as ações da pessoa. Podem também aconselhar, dar ordens ou conversar entre si (várias vozes). As ilusões, por outro lado, ocorrem quando um estímulo sensorial existe, mas é incorretamente interpretado, por exemplo, pessoa vê uma sombra ou escuta um ruído e os interpreta como uma aparição ou mensagem.

Pensamento Desordenado

A esquizofrenia comumente afeta a capacidade da pessoa de pensar “corretamente”. Os pensamentos podem ir e vir rapidamente; a pessoa pode não conseguir se concentrar por muito tempo e pode facilmente se distrair, mostrando-se incapaz de focar a atenção. As pessoas com esquizofrenia podem não saber distinguir o que é relevante do que não é numa determinada situação. Podem ser incapazes de conectar os pensamentos numa sequência lógica, com os pensamentos tornando-se desorganizados e fragmentados. Essa ruptura na continuidade lógica dos pensamentos é chamada de “desorganização do pensamento” e pode dificultar muito a conversação, contribuindo para o isolamento social. Se as pessoas não conseguem entender o que um indivíduo está dizendo, tendem a ficar constrangidas e deixar aquela pessoa sozinha.

Normal X Anormal

Às vezes, indivíduos normais podem sentir, pensar e agir de maneira que lembram a esquizofrenia. Pessoas normais podem às vezes serem incapazes de “pensar corretamente”. Podem tornar-se

extremamente ansiosas, por exemplo, para falar diante de grupos, podem se sentir confusas, incapazes de organizar as ideias, e esquecer o que tinham intenção de dizer. Isso não é esquizofrenia. Da mesma maneira, pessoas com esquizofrenia nem sempre agem de maneira anormal. Na verdade, algumas pessoas com a doença podem aparentar serem perfeitamente responsáveis, mesmo que tenham alucinações ou delírios. O comportamento de um indivíduo pode mudar, tornando-se bizarro se a medicação é interrompida e retornando mais próximo do normal quando recebendo tratamento apropriado.

Após o estudo da doença, possibilitou-se a realização da construção formal da personagem. Inicialmente foram desenvolvidos rascunhos das características físicas da personagem, figurino, acessórios, expressões faciais e corporais. Não só as características visuais foram desenvolvidas mas, também, *abackstory* de Yuria.

A história é sobre Yuria, uma jovem que vive numa fantasia medieval e que possui distúrbios de personalidade. Yuria vive diversas situações traumáticas em sua vida que fazem sua doença, a qual apresenta sintomas desde a infância, atingir o ápice. A personagem possui um arquétipo de anti-herói. Entende-se por anti-herói o termo que designa o personagem caracterizado por atitudes referentes ao contexto do conto contemporâneo, mas que não possuem vocação heroica ou que realizam a justiça por motivos egoístas, pessoais, vingança, por vaidade ou por quaisquer gêneros que não sejam altruístas, ou seja, é o antônimo da ideia que se tem de herói. Yuria é considerada um anti-herói porque ela é instável devido a sua doença. Sendo assim, além de se tornar agressiva ela vive um confusão mental que a tornam-na em determinados momentos perigosa. Além disso, sua mente projeta armadilhas contra ela e Yuria confunde a fantasia com a realidade podendo agredir um amigo pois crê que está atingindo um inimigo. Mas, enquanto sua doença é controlada ela é uma heroína que luta pelo seu povo.

No entanto, após atingir o ápice da doença, a personagem acaba por ficar presa em sua própria mente. Nesse ponto da história são retomados os estudos em imaginário realizados no

capítulo 1, pois compreendemos como imaginário uma distorção do real vivido cristalizada pelo repertório cultural do imaginário individual de cada pessoa. A personagem vive, portanto, em um mundo criado pelo sua mente com base nas experiências vividas anteriormente, ou seja, seu mundo imaginário. Logo, a seguir está *abackstory* da personagem:

Yuria

No século IV, na Europa Medieval, havia um reino chamado Tertúria, localizado ao sul de continente. Lá existia uma cidade conhecida por Leróida na qual localizava-se o forte do exército imperial. Naquele período, existiam grandes confrontos pelos domínios de terras, e várias invasões na Europa eram oriundas de povos Asiáticos. Contudo, entre os diversos inimigos do reino havia o exército de Orus e seu líder era o mais perverso de todos os inimigos, conhecido como Maltazar, um homem alto com cabelos longos e vermelhos como sangue, era conhecido pela sua crueldade com os inimigos e desumanidade com os habitantes dos reinos dominados pelo seu exército.

Em Ternúria, na cidade de Kaeeb, havia uma família, os Zalunis, que eram comerciantes de antiguidades providas do oriente. A família era composta por um casal e seus três filhos: Maya, que tinha 7 anos; Kael, de 9 anos; e Yuria, a filha mais velha que tinha 10 anos. Maya e Kael eram crianças felizes, brincavam com todos os outros garotos do vilarejo. Entretanto, Yuria sempre era mantida em casa pelos pais devido seu comportamento estranho. Yuria, por momentos, tinha acessos de raiva e medo e, durante algumas crises apresentava delírios que a faziam crer na existência de fenômenos sobrenaturais.

Certo dia seu pai precisava viajar para o oriente, em busca de artefatos, Yuria lhe pediu que a levasse junto, pois seu sonho era conhecer o mundo. Naquela mesma ocasião a avó de Yuria estava com problemas de saúde e, sua mãe precisava viajar para cuidar dela. Assim, ela levou consigo, Kaebe e Maya e deixou Yuria viajar com o pai a mesquita de Nephrite. Lá, encontraram um forasteiro que trazia consigo um objeto de valor. Era uma espada que ele negociou com o pai de Yuria. Esse tipo de espada era chamada de

Cimitarra de Melphis, com o cabo dourado e pedras verdes encravadas.

Anos se passaram e a jovem Yuria agora tinha quinze anos. Então, num dia ensolarado, ela estava olhando pela janela e observava todos passeando, rindo, brincando. Então, foi quando ela decidiu dar um fim naquele enclausuramento e que após uma vida de privações estava no momento de fugir de casa. Então, naquela noite, Yuria saiu sorrateiramente da casa dos pais e invadiu o comércio de antiguidades da família. Lá, por sua vez, a menina queria levar consigo um objeto estimado, única lembrança que teria de seu pai, a Cimitarra de Melphis.

Yuria caminhava há horas sozinha, perdida pela mata que rodeava o vilarejo, estava frio e o medo começava a tomar conta da mente da jovem, que via sombras e estava disposta a volta para casa. Foi então, que ela encontrou uma carruagem parada e alguns corpos caídos. Escondida, ela espiava ao redor da carruagem para ver se havia alguma pessoa viva, mas só havia silêncio. Yuria se aproximou e viu um rapaz ferido e, no momento em que ela se abaixava para ajudá-lo, ouviu uma risada, virou-se, e deparou-se com um homem alto, que tinha uma barba espessa vermelha e com expressão de satisfação, ele se aproximou e disse:

- Afaste-se menina! Preciso terminar o que comecei.

Ele apontava em direção ao rapaz com um cajado longo, com ferros contorcidos em seu entorno. Yuria manteve-se parada, sem reação, na frente do rapaz, mas aquela situação difícil a fez começar a perder o controle. No momento em que o homem ia atacá-los, ela sacou a sua espada e cravou na cintura do sujeito. Mas, o que ela não sabia é que aquele homem se tratava de Fidal, um dos generais do exército Orus e, filho de Maltazar. Segurando a ferida, ele disse:

- Você não imagina o erro que cometeu menina. E caiu.

Yuria foi socorrer o jovem que estava ferido. Ela perguntou qual era seu nome e ele respondeu que se chamava Zack e pediu que ela o levasse de volta para Leróida. Assim, ela o colocou dentro da carruagem, pegou os cavalos e partiu em direção norte, guiada por Zack. Depois de uma longa viagem chegaram na cidade de Leróida. Lá, foram recebidos pelos guardas imperiais que rapidamente

socorreram o garoto e levaram Yuria para dentro do forte. Ela foi levada até uma sala bem iluminada e com móveis dourados e tapetes vermelhos. Então, um homem muito velho e com trajes luxuosos entrou rapidamente pelo lado esquerdo da sala e agarrou Yuria pelos ombros e perguntou o que havia acontecido. Ela o reconheceu, era o grande rei Zafir, do império Terturiano. Contou-lhe sobre Fidal e o seu ataque. Confuso, o rei mandou que os guardas levassem-na a um aposento e saiu.

O dia amanheceu e Yuria acordou com batidas na porta. Era uma senhora, muito idosa, que lhe pediu que se aprontasse e fosse para o salão principal. No salão encontrou Zack e o rei Zafir, seu pai. O rei agradeceu a Yuria por sua bravura e lhe perguntou se ela interessava-se em entrar para o exército imperial, e tornar-se um membro da guarda do império. Yuria não sabia se era a decisão correta, mas aceitou a oferta do rei e iniciou uma nova vida.

Passaram-se alguns anos e, durante esse período, Yuria havia aprendido a controlar sua raiva com a ajuda de Nicolas, o sacerdote do reino e de Isis, sua grande amiga que conheceu em uma de suas batalhas, na qual, se encontrava gravemente ferida e perturbada caminhando só pela floresta e encontrou uma moça muito bonita de cabelo loiros e com uma voz doce que a carregou para dentro de sua cabana no interior da mata, cuidou de seus ferimentos e começou a ajudá-la a compreender o que se passava na sua mente.

Nesses anos que se passaram Yuria venceu várias batalhas, conquistou o respeito do rei e uma grande amizade com o príncipe Zack, guerreando sempre ao lado dele. O império terturiano conquistou diversas batalhas, das quais a vitória fora garantida graças a inteligência e astúcia de Yuria, fazendo dela uma respeitada General. Foi quando a jovem se deparou com o tempo que já passará e ela não havia voltado para casa. E decidiu que estava na hora de ir visitar seus pais, em Kaeab, e partiu. Chegando a Kaeab viu seu vilarejo destruído, havia cinzas nas ruas e pessoas mortas. Ela correu em direção a sua casa e na frente estavam algumas corpos e entre eles, seus irmãos mortos. Yuria entrou desesperada na casa e encontrou sua mãe morta e seu pai estava gravemente

ferido mas, ainda vivo. Ela se aproximou dele com os olhos cheios de lágrimas, ele a disse:

- Como você cresceu minha menina.

Fechou os olhos e morreu. Desesperadamente ela olhou em volta e viu um bilhete, no qual dizia:

- Eis aqui um presente para você Yuria, caso tenha esquecido do que me fez. Abaixo, estava escrito Fidal.

Yuria começou a sentir-se culpada pelas mortes e numa crise de desespero ela voltou a manifestar os sintomas da sua infância. Começou com delírios e, em seguida, perdeu o controle de suas ações começando a rir insanamente. Saiu da casa completamente perdida e caminhou durante dias até chegar a Leroída. Exausta ela viu a cidade em chamas, os soldados estavam combatendo as tropas inimigas e ela avançou em direção ao forte. Lá dentro, no salão principal, estavam o rei Zafir morto e Zack estava ferido. Mas, além deles, estavam também o cruel Fidal e Maltazar. Yuria em seu acesso de raiva, pegou sua espada e correu em direção a Fidal, mas foi arremessada para longe por Maltazar. Ela levantou-se e, com sua espada, lançou-se novamente em direção a Fidal. Sua cabeça estava embaralhada, a lembrança de sua família morta a atormentava. Ela não conseguia enxergar, havia sombras ao seu redor, vozes ecoavam em sua mente. Sentiu como se estivesse perdendo o controle de seus membros. Viu Maltazar lançar feitiços em direção a Zack que estava gravemente ferido no chão. Ela correu em direção a Maltazar com a espada que estava ajoelhado em frente a Zack lançando encantamentos no rapaz, ela ajoelhou-se e virou Maltazar para que ele visse quem o mataria. Yuria cravou a espada no peito de Maltazar que pronunciou:

- Desculpe-me, filha.

Algo bateu com força na cabeça de Yuria, enquanto ela ouvia:

- Peguem-na, ela é louca.

Por instantes ouvia apenas sua respiração, haviam risadas em sua mente, não conseguia enxergar ao seu redor. Nesse momento, ela viu o corpo de Zack morto e sua espada cravada no seu peito. Sua mente estava confusa e ela não sabia onde estava, somente o desespero tomava conta de seu corpo. Era um quarto

com paredes brancas ao redor. Yuria se debatia, dava socos nas paredes, gritava, estava presa naquele lugar. Em sua mente se passavam os momentos anteriores nos quais viu seus pais e irmãos mortos, batalhou contra Fidal, viu ela matando Maltazar. Maltazar havia lhe chamado de filha, podia ser o seu pai? Seria ela criada por pais adotivos? Afinal quem era aquele homem? E para sua tristeza ver Zack, seu grande amigo morto. Era demais para qualquer pessoa aguentar, demais para ela.

Ela desesperada, olhava para os lados e via apenas paredes branca. Mas, num instante, viu um vulto de uma sombra na parede. Ela olhou novamente porém, não havia nada. E, sem esperanças, Yuria repousava encostando-se na parede, quando ela sentou-se no chão uma luz começou a iluminar a parede a sua frente. Nesse instante, um portal começou a surgir e algo inesperado aconteceu. Yuria levantou-se e caminhou em direção ao desconhecido. Ao se aproximar do portal, viu um mundo novo a sua frente, havia ali um lugar fantástico, com árvores enormes, cogumelos gigantes e o mais incrível naquele local é que a terra era sustentada por rochas monstruosamente grandes que flutuavam no espaço, o céu era colorido e haviam barcos voadores. Ao fundo parecia haver um castelo imenso sobre um conjunto de rochas. Que lugar incrível. Disse Yuria.

Com base na *backstory* vista anteriormente, a autora sugere a existência de diversas narrativas que poderiam dar continuidade a história. Como a personagem está presa em sua própria mente tudo torna-se possível e imaginável. Mas, entende-se que ela viverá um certo tempo presa nesse lugar e, ocorreram diversos obstáculos nos quais a sua bravura, força e equilíbrio serão desafiados. Nessa jornada ela conhecerá Pluf, um fiel amigo imaginário que a guiará e ajudará nessa jornada. Durante alguns momentos dessa nova história ela irá lembrar os seus traumas do passado e precisará lutar contra os vilões de sua mente. Ela verá sombras a perseguindo, monstros aterrorizantes e fantasias baseadas no seu imaginário medieval. Yuria precisará manter o equilíbrio para avançar o seu percurso. E, ainda, quando ela conseguir vencer os desafios propostos pela sua mente e acordar no seu corpo real, Yuria verá um mundo destruído pelo poder e a ganância de Maltazar.

2.2 Construção da personagem

O processo de construção visual da personagem constituiu-se por diversas etapas. A primeira foi a busca de referências com base na fantasia medieval na qual ela vive. As referências principais a sua criação visual, cenário e história foram dois animes de magia e fantasia, *Magi*⁵ e *FairyTail*⁶. Esses dois animes são de magia, ação e aventura e foram de grande inspiração para construção da personagem.

Abaixo, na Figura 2 vemos a imagem de uma das personagens principais de *FairyTail*, Erza Scarlet, que possui a habilidade de trocar de armaduras mágicas e na Figura 3 os personagens de *Magi*.



Figura 2: Erza Scarlet.

Fonte: [http://images.](http://images.forwallpaper.com/files/thumbs/preview/17/)

Figura 3: *Magi, the kingdom of magic*.

http://www.geracaoeek.com.br/magi-the-177941erza-scarlet-heaven-s-wheel-armor_p.jpgkingdom-of-magic-novo-trailer/

⁵**Magi**também conhecido como *Magi: The Labyrinth*Magi, é um mangá japonês escrito e ilustrado por Shinobu Outaka. Uma adaptação em anime por A-1 Pictures (subsidiária da Aniplex - divisão de Animações da Pictures SONY Co.) foi exibido no Japão em outubro de 2012 a março de 2013.

⁶**FairyTail**é uma série de anime e mangá criada por HiroMashima e publicado pela *WeeklyShōnen Magazine*. A versão animada de *FairyTail*conta com produção técnica dos renomados estúdios A-1 e Satelight, o que já garante um alto nível de qualidade.

Outro anime que contribuiu principalmente no que se refere as expressões faciais foi *Mirai Nikki*⁷. Yuno, uma das personagens principais, é uma psicopata, assassina e perigosa. Abaixo na Figura 4 visualizamos a expressão facial da personagem:



Figura 4: Diários do futuro e o jogo para ser o novo Deus. Fonte: <https://feitodesamba.wordpress.com/tag/diario-do-futuro/>

As imagens dela possuem muita expressividade e são atormentadoras. Mas, a personagem criada nesse projeto na verdade não é psicopata mas, esquizofrênica. Por isso, essa referência foi utilizada com cautela, afinal o objetivo não é transmitir a sensação de psicopatia a personagem.

Após a etapa de busca de referências, construíram-se os primeiros desenhos de Yuria incluindo o seu primeiro *modelsheet* (Figura 5), que possui sete cabeças e é composto por quatro imagens ($\frac{3}{4}$ direita, frontal, lateral esquerda, $\frac{3}{4}$ esquerda).

⁷**Mirai Nikki** é um mangá *shonen* escrito e ilustrado por Sakae Esuno¹ (também criador do mangá Big Order). A primeira edição do manga foi lançada em 26 de Janeiro de 2006 pela Shonen Ace. Uma adaptação de anime foi produzida pelo estúdio Asread e exibida entre 10 de outubro de 2011 e 16 de abril de 2012.



Figura 5: ModelSheet.

Fonte: Lisandra Guterres, 2015

Posteriormente, realizou-se algumas expressões faciais e corporais (Figuras 6 e 7) de Yuria, sempre enfatizando a doença. A expressão facial é o fator que condiz com o sentimento do personagem. Logo, uma personagem esquizofrênica apresenta uma série de expressões faciais pertinentes que foram trabalhadas em conjunto com a linguagem corporal.



Figura 6: Expressões faciais e corporais 1. Figura 7: Expressões faciais e corporais 2.

Fonte: Lisandra Guterres, 2015

Após essa primeira etapa, partiu-se para o processo de construção tridimensional da personagem, que realizou-se

primeiramente no software 3Ds Max, pois havia a necessidade da construção de um *base mesh*⁸ para criar uma malha *lowpoly*⁹ com uma topologia adequada porque isso seria necessário futuramente no processo.

Depois, extraiu-se a roupa e demais acessórios, tudo em malha *lowpoly*, no 3ds Max. A arcada dentária também foi construída no mesmo software, bem como os olhos, buscando o maior realismo possível. Após, o *base mesh* foi enviado para o software Zbrush com a finalidade de acrescentar mais organicidade e modelar os detalhes. Após a modelagem, iniciou-se a escolha de materiais em conjunto com a aplicação de texturas.

Para construir essas expressões utilizou-se uma estratégia utilizada nos estúdios de animação que é a observação do próprio criador do personagem através de recursos como fotografias e espelhos, para conferir mais naturalidade as expressões faciais e corporais do personagem. O *modelsheet* da personagem 3D pode ser visualizado nas Figuras 8 e 9.



Figura 8: ModelSheet 3D

⁸**Base Mesh**- É a base de uma malha de polígono em um modelo de baixa resolução, que pode ser utilizado como o ponto de partida para escultura digital.

⁹**LowPoly**- É uma malha de polígonos em computação gráfica 3D que tem um número relativamente baixo de polígonos.

Fonte: Lisandra Guterres, 2016



Figura 9: ModelSheet 3D
Fonte: Lisandra Guterres, 2016

Por fim, realizou a definição de algumas cenas que principais que revelariam o conflito psicológico da personagem que transmitissem a emoção e o conflito interno que ocorre com

ela. Sendo assim, a história de Yuria que é apresentada numa história em quadrinhos. Optou-se por uma HQ (Figuras 10, 11 e 12) porque foi a maneira viável em 3D de expor a série de expressões faciais e corporais que a personagem deveria executar para transmitir a sua personalidade e, simultaneamente contar um trecho de sua história.

Selecionou-se um pequeno trecho da *backstory* da personagem na qual Yuria crava a espada no peito de Maltazar e acaba ficando presa dentro de sua própria mente. Esse trecho é o mais significativo, pois é o ápice da história. Veja abaixo (Figuras 10, 11, 12 e 13) algumas das imagens criadas para a HQ:



Figura 10: HQ cena 1 e 6
Fonte: Lisandra Guterres, 2016



Figura 11: HQcena 17
Fonte: Lisandra Guterres, 2016



Figura 12: HQ cena 8, 11 e 12
Fonte: Lisandra Guterres, 2016



Figura 12: HQ cena 21
Fonte: Lisandra Guterres, 2016

CONCLUSÃO

Através dos estudos realizados para o desenvolvimento desta pesquisa, nos quais relacionamos autores provenientes de diversas áreas como o design, imaginário e a psicologia, percebeu-se o quanto é construtivo e enriquecedor o envolvimento de diferentes campos teóricos para elaboração de um projeto consistente.

A questão-problema dessa pesquisa era identificar quais são as características do personagem humano ao ser construído em uma representação tridimensional através do imaginário. Para responder a essa questão, vamos retomar o que foi visto anteriormente.

Como foi visto no capítulo 1, o imaginário emana do real (atual) e estrutura-se na nossa mente com base no repertório cultural de cada um. Esse imaginário pode ser compartilhado de diferentes formas, entre as quais estão os ambientes virtuais e o design de personagem. Com base nisso, entende-se que cada pessoa possui o seu próprio imaginário. No design de personagem é possível transmitir ao personagem criado características próprias

do imaginário do autor e, tornar esse personagem verossímil ao mundo no qual ele habita.

Nesse projeto optou-se por construir uma personagem medieval esquizofrênica, pois a intenção foi compartilhar o imaginário da autora através de um estudo design de personagem e interliga-lo a questões de personalidade, com o conflito de personalidade chamado esquizofrenia. Como foi descrito anteriormente, entende-se que a esquizofrenia é uma doença na qual o esquizofrênico perde a noção entre a realidade e o que é produzido por sua mente, e passa a crer nesse imaginário e entendê-lo como algo real “atual”, ou seja, simultâneo ao que está ocorrendo em sua vida. Por isso, o esquizofrênico tem alucinações, ilusões, percepções distorcidas da realidade, entre outros sintomas.

Após entender o conceito de imaginário e o porquê da escolha de uma personagem esquizofrênica, podemos retomar a definição de persona, vista no capítulo anterior. Entende-se Persona como as máscaras para vivermos em sociedade. A primeira persona é aquela que demonstramos ser no ambiente familiar, no qual estamos convivendo em maior liberdade com as pessoas pois, elas fazem parte da nossa família e já estão habituadas com a nossa presença. A segunda persona é aquela que demonstramos ser no ambiente de trabalho e escolar, no qual somos vigiados pelos demais e estamos sujeitos aos paradigmas da sociedade e, para nos adaptarmos a ela há necessidade de vestirmos uma “máscara” e, assim, manifestar a segunda Persona. A terceira persona, sugerida pela autora, é aquela que age de maneira livre, sem influências do seu entorno, apenas exhibe sua verdadeira face. Utilizou-se o exemplo para terceira Persona como aquela que habita os mundos virtuais de simulação. Como foi explicado anteriormente, nesses lugares, há uma representação do usuário através de um avatar. Logo, pressupõe-se que o sujeito terá liberdade e circulará agindo livremente por esses ambientes, pelo fato de obter anonimato, afinal o contato ocorrerá apenas de um avatar para outro, sem envolver os usuários fisicamente.

Então, podemos incluir a manifestação das Personas a personagem criada nesse projeto. Como foi visto na sua *backstory*, Yuria passa sua infância trancada em sua própria casa, pelos seus

pais que queriam escondê-la da sociedade, pois ela já apresentava alguns sintomas da doença. Nesse local, ela manifesta a primeira persona e, por vezes a sua terceira Persona. Na segunda fase da sua vida ela torna-se uma guerreira que batalha junto aos soldados do rei, mas sua doença está sendo controlada pelo sacerdote do reino e a sua amiga curandeira. Então, nesse período, ela está vestindo uma máscara, que controla o seu distúrbio de personalidade e a faz incluir-se na sociedade, ou seja, a segunda Persona. Enfim, Yuria passa por uma série de transtornos emocionais com a morte de sua família e a descoberta sobre sua verdadeira origem e acaba por atingir o ápice de sua doença, ficando presa em sua própria mente, seu imaginário, e remove sua máscara, liberando sua verdadeira personalidade, a terceira Persona.

Com esses estudos realizados sobre imaginário, design de personagem e personalidade, podemos dizer que há um elo entre o imaginário e a personalidade no processo de construção de personagens e, essa é a característica de um personagem humano ao ser construído pelo imaginário do autor. Porque o imaginário do personagem pode ser transmitido através de suas ações, sua backstory e sua personalidade. E, o imaginário do autor do personagem é transmitido por meio das características do personagem e do mundo no qual habita. Assim, quando criamos um personagem podemos transmitir e expressar através dele, nossas crenças, personalidade, ambições, fantasias e nosso imaginário.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Galeno. **Esquizofrenia**. Disponível em:

<[http://www.galenoal](http://www.galenoalvarenga.com.br/transtornos-mentais/transtornos-delirantes/esquizofrenia)

[varenga.com.br/transtornos-mentais/transtornos-](http://www.galenoalvarenga.com.br/transtornos-mentais/transtornos-delirantes/esquizofrenia)

[delirantes/esquizofrenia](http://www.galenoalvarenga.com.br/transtornos-mentais/transtornos-delirantes/esquizofrenia). Acesso em: 12 de março 2015.

ANDRADE, Fábio. **Máscaras para vivermos em sociedade: Você conhece a sua?**

Disponível em:

<<http://www.papodepsicologo.com/2010/01/mascaras-para- vivermos-em-sociedade.html>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Editora ArtLine, 1998.

FARIA, Mônica. **Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos: O vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FRAGOSO, Suely. Games online como terceiros lugares. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Brasil, Vol. 1, Ano X, pp. 36-45.

GOFFMAN, Erving. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1959.

JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. Alemanha: Editora Vozes, 1991.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1999.

MCCLLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: Editora M. Books do Brasil, 2008.

PATMORE, Chris. **Diseño de personajes**. Barcelona: Editora Norma, 2005.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVA, Juremir. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

TALLAFERRO, Alberto. **Curso básico de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

O FRIGORÍFICO ANGLO DE PELOTAS NO BRASIL E O FRIGORÍFICO ANGLO DE FRAY BENTOS NO URUGUAI: UM COMPARATIVO ATRAVÉS DO ESTUDO DE IMAGENS

Mônica Renata Schmidt

INTRODUÇÃO

As imagens selecionadas para esse capítulo foram encontradas no site do memorial do Anglo em Pelotas, no Jornal *Diário Popular* e em trabalhos que fazem referência aos frigoríficos mencionados. Também foi consultado o site do Museo de la Revolución Industrial de Montevideo e blogs indicados na página do museu. Confrontando a bibliografia existentes sobre os dois grandes frigoríficos ingleses com as imagens das suas instalações pretende-se analisar as semelhanças e diferenças entre os dois estabelecimentos industriais do mesmo grupo empresarial. A comparação proposta compreende o período desde a última década do século XIX, considerada como marco inaugural da organização do trabalho em frigoríficos até 1971, período em que se manteve em funcionamento o Frigorífico Anglo de Fray Bentos no Uruguai e da primeira década do século XX até 1985 que marca a trajetória do Frigorífico Anglo de Pelotas no Brasil.

Pode-se dizer que estes dois frigoríficos atuaram em um período histórico paralelo embora o Frigorífico Anglo de Fray Bentos tenha começado os trabalhos quase duas décadas antes do Anglo de Pelotas. Nesse recorte de 95 anos busca-se apontar alguns aspectos da organização do trabalho e dos processos de produção e identificar questões referentes às experiências de trabalho vividas em ambos frigoríficos.

AS IMAGENS E A PESQUISA HISTÓRICA

A imagem passou a encontrar espaço nas abordagens da pesquisa histórica assim como nas renovações metodológicas e das

fontes a partir do momento em que houve a ruptura com o modelo de história promovida pelos historiadores da escola histórica alemã, dirigida por Leopold Von Ranke e com a escola metódica francesa, defendida pelos historiadores reunidos na revista *Annales*.

Na década de 1960, principalmente o ano de 1968, foi marcado por intensas revoluções nas organizações culturais, com repercussão mundial, tais como: os movimentos estudantis, feministas, negros, operários e gays, os quais desencadearam uma virada historiográfica. A partir desse momento surgem vertentes de uma história antropológica e das mentalidades, voltada para temas culturais. É nesse contexto que a imagem começa a ganhar destaque como fonte nas pesquisas de historiadores como Georges Duby, Jacques Le Goff e Jean Delemeau. Essa tendência perpetuou-se com a Nova História Cultural.

O uso de imagens como fonte para a pesquisa histórica tornou-se incontestável pelo fato de sua contribuição para a reconstrução de culturas materiais e práticas do cotidiano. Nesse sentido, Paulo Knauss enfatiza:

a imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita. Desse modo, desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida (KNAUSS, 2006, p.99-100).

Em relação ao enfoque metodológico, Diogo Roiz e André Fonseca ao citar a obra de Peter Burke afirmam:

Toda fotografia deve ser contextualizada, pois ela é resultado de uma seleção. Tanto a fotografia dita como *objetiva* quanto aquela que se assume como *documental*, devem ser analisadas criticamente. A primeira pelo fato de que, além de ser fruto de um recorte, ainda pode ter sofrido a interferência do fotógrafo, por exemplo, no posicionamento das pessoas fotografadas. A segunda por ser, geralmente, produzida para fins institucionais (um

alerta para as manipulações que os fotógrafos produziam no anseio de polemizar) (ROIZ; FONSECA, 2006, p.316-317).

O uso da fotografia como fonte histórica demanda do historiador novas maneiras de olhar e novos tipos de críticas. Não importa como foi feito o registro fotográfico, se para demonstrar modos de vida ou para documentar fatos, o registro sempre é válido. De acordo com Jacques Le Goff deve-se observar a fotografia, concomitantemente como imagem/documento e como imagem monumento. Nesse sentido Ana Mauad reitera:

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo (MAUAD, 1996, p.8).

Desse modo, Mauad ressalta que texto e contexto deverão ser contemplados. A autora parte da premissa de que a fotografia também é monumento e não apenas documento e quando é tratada como fonte histórica, é fundamental passar pelo processo da crítica externa e interna. O próximo passo será a organização das imagens em séries fotográficas, considerando a ordem cronológica. Quanto mais extensas e homogêneas as séries, mais estas darão conta de um universo imagético significativo.

Deve-se definir um critério de seleção para a série fotográfica, evitando que os diferentes tipos de imagens se misturem. No entanto, cada série de fotografias deve ser trabalhada separadamente. Segundo a autora, os detalhes encontrados nas fotografias são unidades culturais, as quais deverão ser colocadas em categorias espaciais e definidas para a estruturação final do exame:

Espaço fotográfico: se refere ao recorte espacial mostrado pela fotografia, a natureza do espaço, como está organizado, se houve algum tipo de controle na sua confecção, se o espaço está vinculado a um fotógrafo amador ou profissional e quais os recursos técnicos utilizados por eles. Nessa categoria observa-se os dados referentes à técnica fotográfica tais como tamanho, enquadramento, nitidez e produtor.

Espaço geográfico: se refere ao espaço físico apresentado na fotografia, como por exemplo, lugares ou uma série para a observação das mudanças ao longo do tempo. Tais lugares podem ser tanto o campo quanto a cidade, um fundo artificial ou natural, um espaço interno ou externo, o público ou o privado. Nesta categoria podem ser apontados o local fotografado, aspectos da paisagem, ano, tamanho, objetos, enquadramento, nitidez e o produtor.

Espaço do objeto: se refere aos objetos fotografados. Examina-se a representação dos objetos e a sua relação com as experiências vivenciadas e com o espaço formado. Os objetos são analisados e classificados em três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Ainda fazem parte da elaboração do espaço os itens: objetos, tema, atributo das pessoas e da paisagem, tamanho e enquadramento.

Espaço da figuração: se refere as pessoas e animais fotografados, o tipo de espaço se masculino ou feminino, infantil ou adulto, os atributos das figuras e o gesto. Também fazem parte desta categoria as pessoas fotografadas, atributos, tamanho, nitidez e enquadramento.

Espaço da vivência ou evento: se refere as atividades realizadas no espaço retratado tais como vivências e eventos. Esta categoria pode incluir todos os espaços anteriores por se estruturar a partir de todas as unidades culturais. Sintetiza o ato de fotografar.

O presente trabalho para realizar o estudo das fotografias das instalações do Frigorífico Anglo de Pelotas no Brasil e do Frigorífico Anglode Fray Bentos no Uruguai se valerá da metodologia apresentada nas categorias sugeridas por Mauad, tendo em vista que “pelo exposto, fica patente que a mesma unidade cultural pode estar presente em diferentes campos

espaciais e que tais campos não são estanques. Na verdade, eles possuem intersecções, à mediada que representam reconstruções de realidades sociais.” (MAUAD, 1996, p.14).

O FRIGORÍFICO ANGLO DE PELOTAS NO BRASIL

No Brasil o primeiro matadouro frigorífico foi instalado em 1913 na cidade de Barretos, estado de São Paulo, por Antônio Prado (1840-1929), um dos maiores acionistas da Companhia de Estradas de Ferro. Chamava-se Companhia Frigorífica e Pastoral. Em 1914 saíram deste frigorífico as primeiras demandas de carne congelada do Brasil para a Inglaterra (CRUZ, 2013, p.01-08).

As empresas multinacionais americanas e inglesas foram as primeiras a explorar a atividade frigorífica no Brasil. A partir das experiências dos seus empreendimentos realizados em outros países, trouxeram o conhecimento da tecnologia do processamento, logística e comercialização dos produtos e subprodutos oriundos da atividade.

No ano de 1916, o Grupo Vestey Brothers¹ de capital britânico instalou-se na cidade de Mendes, no Rio de Janeiro, a partir da aquisição das instalações da fábrica de cerveja Teutônia, pertencente naquele momento a Brahma, transformando-a em 1917 em um matadouro frigorífico, com o nome de Frigorífico Anglo, o qual funcionou até 1966. Em 1923, o Grupo adquiriu o mais antigo frigorífico do país: a Companhia Frigorífica e Pastoral, também substituindo o seu nome para Anglo (CRUZ, 2013, p.01-08).

Antes, em 1921, o Grupo Vestey Brothers adquiriu a Companhia Frigorífica Rio Grande de Pelotas-RS, construída em 1917 por um grupo de estancieiros da região, visto que estavam passando por dificuldades financeiras, venderam a Companhia Frigorífica Rio Grande para Lancashire General Investment Trust Limited de propriedade do Grupo. Foi

¹ A família inglesa Vestey era a proprietária do importante Trust internacional do qual faziam parte os frigoríficos de Mendes (RJ), Barretos (SP) o Anglo de Pelotas, Uruguai e Argentina e ainda, fazendas de gado e embarcações em vários países, entre eles Brasil, Argentina, Uruguai, Venezuela, África do Sul e Austrália.

constituída no Rio Grande do Sul a Sociedade Anônima The Rio Grande MeatCompany com sede em Pelotas, a qual recebeu autorização do Decreto 2.766 do mesmo ano para funcionar no Estado. Neste momento, o que atraiu a companhia nesta cidade foi o enorme suprimento de carne disponível e a mão-de-obra oriunda das charqueadas (SILVA, 1999).

Em 1924, a The Rio Grande MeatCompany trocou o nome para Frigorífico Anglo. Assim começa a história do Frigorífico em Pelotas, funcionou até 1926, produzindo em pequena escala, quando encerrou definitivamente os trabalhos. Ficou desativado por dezessete anos, em 1942, passou por um processo de reconstrução e modernização de seus edifícios. As obras seguiram até que, em 17 de dezembro de 1943, as novas instalações do Frigorífico Anglo de Pelotas foram inauguradas.

Foi durante as primeiras décadas da República que ocorreram significativas transformações na economia do Rio Grande do Sul, com a instalação da indústria da carne frigorificada, em contradição com as charqueadas e os pecuaristas que se mantiveram na defesa de seus interesses. No início do século XX os frigoríficos representavam o que havia de mais avançado em termos de tecnologia, com o domínio dos processos de conservação da carne pelo resfriamento. As grandes empresas estrangeiras buscavam instalar-se em regiões que apresentavam as maiores e mais baratas reservas de gado, também foi onde se pagavam os mais baixos salários aos operários (PESAVENTO, 1980).

O Jornal *Diário Popular*, de Pelotas, do dia 19 de dezembro de 1943, menciona um acontecimento de relevo ocorrido no dia 17 desse mesmo mês na cidade de Pelotas, era a inauguração do Frigorífico Anglo. Segundo as palavras do jornalista presente no dia da inauguração: “difícil e mesmo impossível se torna descrever fielmente a solenidade de inauguração do Frigorífico Anglo e reproduzir com palavras, a imponência daquele estabelecimento industrial”.² O periódico também trouxe o discurso do Sr. Cunningham, diretor-presidente do Frigorífico:

²*Diário Popular*. Pelotas, 19 dez. 1943. p. 9.

Há pouco mais de vinte meses procedemos ao lançamento da pedra fundamental das novas construções deste Frigorífico, solenidade esta presidida gentilmente pelo nosso estimado e operoso Prefeito Dr. Albuquerque Barros. Por essa ocasião me foi dada também a grande honra e o grande prazer de dizer algumas palavras sobre aquele ato simbólico. [...] Grande era a minha alegria e o meu contentamento, naquela ocasião, porque se afigurava possível fazer funcionar este estabelecimento dentro de prazo menor do que realmente foi necessário. Todavia, dificuldades imensas, causadas pelas razões mais diversas e inteiramente alheias a minha vontade, fizeram com que fosse algo demorada à inauguração deste estabelecimento que espero terá grande relevância na vida comercial e industrial desta cidade, tão merecidamente cognominada ‘Princesa do Sul’.³

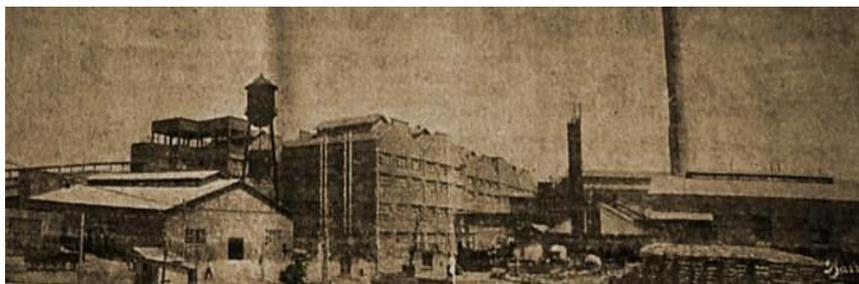


Figura 1: Entrada do Frigorífico e do prédio das conservas no ano de 1943.
Fonte: Diário Popular.

Nos prédios que estão no centro da fotografia foram instaladas as câmaras frias. As paredes foram construídas com uma técnica construtiva de isolamento térmico, empregada nas construções desse tipo no século XX. No teto foram instalados trilhos de ferro para os encanamentos de congelamento por amoníaco.

A partir da matéria do jornal *Diário Popular* é possível conhecer algumas das diversas seções que compunham a planta industrial do Frigorífico. Na seção de câmaras frias eram

³*Diário Popular*. Pelotas, 19 dez. 1943. p. 9.

aconicionados e conservados os produtos derivados da produção. Na seção de estamparias eram confeccionadas as latas para as conservas. Nesse local, trabalhavam quase que exclusivamente moças, as quais eram consideradas mais capacitadas para desempenhar diversas funções com mais precisão e cuidados.⁴

Na seção de conservas também havia a preferência por moças que demonstravam mais destreza no trabalho. As conservas saíam prontas para entrarem na seção de retortas, onde recebiam o aquecimento necessário para a esterilização. Havia a seção de resfriamento e lavagem das latas, a seção de recebimento de sopa para extrato. Na seção de incubação realizava-se uma técnica considerada moderna para a fabricação de conservas na época. Ali, as latas permaneciam por vários dias, até atingirem as condições ideais para serem retiradas.

A seção de caixotaria era montada e aparelhada para atender as inúmeras necessidades da grande produção industrial. A seção do extrato de carne tinha grande capacidade e aparelhagem considerada igual ou superior as dos demais estabelecimentos congêneres do mundo, ou seja, todas as instalações eram assim referenciadas. Era o que havia de mais moderno naquele contexto no que se refere a instalações frigoríficas. Havia ainda o depósito do frigorífico, a sala de máquinas, local para fabricação de gás, geradores, depósitos de lenha, a oficina mecânica, o almoxarifado, entre outros.

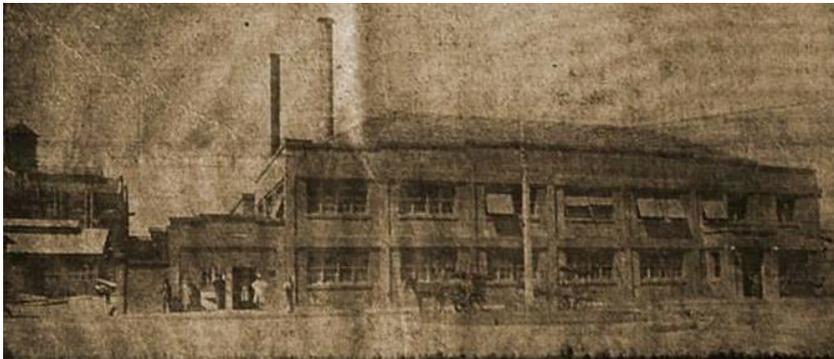
⁴ **Diário Popular**. Pelotas, 19 dez. 1943. p. 9.



Figura 2: Frigorífico Anglo de Pelotas em data não identificada.
Fonte: Acervo pessoal de Fabio Kellermann Schramm.

Apesar da ausência da data na fotografia, podemos pensar que a mesma se refere ao contexto de reinauguração das instalações do Frigorífico, o qual foi instalado às margens do canal São Gonçalo. Na frente do Frigorífico organizaram-se, lentamente, um grande número de moradias, as quais deram origem ao Bairro da Balsa. Sabe-se hoje que apesar da indústria estrangeira de frigorificação de carne estar próxima a um núcleo habitacional popular, esta não contribuiu, diretamente, para a construção das moradias operárias. Portanto, os trabalhadores do Frigorífico não foram beneficiados com a construção de moradias por parte de seus dirigentes (SILVA, 1999).

Figura 3: Entrada do Frigorífico e do prédio das conservas no ano de 1943.



Fonte: Diário Popular.

A fotografia divulgada pelo jornal Diário Popular se refere ao contexto de reinauguração do Frigorífico Anglo. A fotomostra a entrada do Frigorífico, cuja configuração mantém-se, dava-se por meio de um amplo portão, ainda existente. Enxerga-se no lado direito a calçada que conduzia até o prédio das conservas que se comunicava com o complexo da produção pela passarela suspensa, visível ao fundo. Também no lado direito esteve o prédio do Frigorífico Sulriograndese que, em 1921, foi comprado pelo grupo Vestey Brothers. Dos prédios originais, neste lado direito, sobraram poucos.

Os jornais enfatizavam, sobretudo, a ideia de que a reinauguração⁵ do Frigorífico Anglo teve grande relevância econômica para a cidade de Pelotas. Outro aspecto que merece ser mencionado no que se refere à reinauguração do Anglo diz respeito à aproximação diplomática entre a Inglaterra e o Brasil. Nos discursos proferidos na solenidade de inauguração o jornal *Diário Popular*, de 19 de dezembro de 1943, menciona:

Com o início de sua atividade industrial, milhares de operários ali encontrarão trabalho para satisfazer as suas necessidades individuais e cooperar para dilatar o nosso

⁵ São usadas as duas expressões “inauguração” e “reinauguração” tanto nos trabalhos que mencionam o Frigorífico, como nas fontes.

coeficiente de produção batalhando, conseqüentemente, para a vitória do Brasil no ‘front’ interno.⁶

De acordo com Silva, durante os 48 anos (1943-1991) em que funcionou sistematicamente “o Frigorífico empregava uma média mensal de 1000 a 1500 pessoas, sendo que, no período da safra, esse número aumentava para 2500 trabalhadores” (SILVA, 1999, p.60). Pimentel também confirma esses números, afirmando que: “em 1944, nas diversas sessões do frigorífico estão trabalhando, atualmente, 1.300 operários, o que por si só atesta a importância deste estabelecimento” (PIMENTEL, 1944, p.128).

Em relação à produtividade, o projeto do complexo industrial do Frigorífico previa simultaneamente o abate de mil bois por dia, quinhentos suínos, quinhentos ovinos e mil aves. Também as conservas de legumes e frutas estavam incluídas na produção diária. Nas décadas seguintes, o número de suínos abatidos por dia chegou ao dobro. As conservas foram sendo diversificadas conforme a variedade das safras. O processamento do animal dava-se em várias etapas que ocorriam sequencialmente, empregando muitos trabalhadores para cada atividade (MICHELON, 2012).

A Segunda Guerra Mundial influenciou a reabertura do Frigorífico devido a necessidade de produção de carne enlatada para os exércitos. A localização afastada de onde acontecia o conflito, a tomada de decisão do Brasil de ficar do lado dos Aliados, o processo de industrialização em que o país se inseria e as leis de impostos no Rio Grande do Sul, que ofereciam vantagens por um período de trinta anos para indústrias nacionais ou estrangeiras que viessem instalar-se no Estado para produzir carne frigorificada, foram fatores relevantes para que a família Vestey retornasse a investir em 1942 no Frigorífico Anglo de Pelotas, construindo novos prédios e reabrindo em 1943.

Entretanto, a reinauguração do Frigorífico Anglo representou, sobretudo para os trabalhadores, a geração de empregos e o suprimento das necessidades básicas. Mas isso não quer dizer que não houve problemas rotineiros vivenciados pelos

⁶**Diário Popular.** Pelotas, 19 dez. 1943. p. 9.

trabalhadores. Um dos principais problemas enfrentados pelos trabalhadores era a rotatividade de mão-de-obra, causadora de demissões e substituição de empregados. Além disso, devido a sua história, a cidade de Pelotas possuía mão-de-obra permanente, abundante e com tradição em trabalhos de abates, oriunda das charqueadas.

O Frigorífico Anglo de Pelotas realizou abates até 1985, produziu além de carnes enlatadas para exportação, conservas de frutas e legumes. Após essa data, passou a produzir apenas conservas, vindo a encerrar as atividades definitivamente em 1991, quando foi fechado.⁷

O FRIGORÍFICO ANGLÓ DE FRAY BENTOS NO URUGUAI

No Uruguai o Frigorífico Anglo de Fray Bentos constituiu-se em um estabelecimento industrial de escala mundial, ao longo dos anos abasteceu de carne e de seus múltiplos derivados industrializados a Europa, Estados Unidos, Oceania e diversos países asiáticos e africanos, desde a última década do século XIX até 1971. Fechou quando cessaram os capitais britânicos e com uma produção muito pequena em relação aos anos anteriores.



Figura 4: Cidade de Fay Bentos no Uruguai.

Fonte: <http://blogs.montevideo.com.uy/bloghome_1846_1_1.html>.

⁷ Logo após fechar, a companhia inglesa proprietária do Frigorífico vendeu as instalações para o Grupo Casarin, e em função da falência do Frigorífico Casarin, os edifícios ficaram sob a intervenção da Justiça do Trabalho, até que mais tarde foi vendido e adaptado para ser o atual campus Porto da Universidade Federal de Pelotas.

Na fotografia acima podemos visualizar Fray Bentos considerada uma cidade portuária. Foi originada devido a sua interação com o rio e devido às propriedades naturais do seu porto, sustentado por falésias com aproximadamente 60 milhões de anos. Essa localização estratégica foi favorável para um longo processo de industrialização que teve início na segunda metade do século XIX. Esse processo esteve relacionado com a existência de um território rural com produção de gado fornecedor de matéria-prima, conduzindo a um processo de urbanização que reproduziu em muitos aspectos, a lógica industrial das *company towns* inglesas do século XIX, onde a habitação e a disciplina dos trabalhadores poderiam ser consideradas como parte do capital fixo da empresa.

Cabe destacar ainda a capacidade dessa indústria para impulsionar o crescimento da cidade de Fray Bentos, tanto por iniciativa direta, ou seja, dentro dos limites da própria empresa: bairro operário, áreas recreativas e desportivas, setor residencial das hierarquias empresarias, etc., quanto indireta com a instalação do frigorífico se desenvolveu uma população que até hoje mantém determinados saberes e ofícios assim como também certas festividades e celebrações que fazem referência aos tempos de funcionamento da indústria. Desse modo, podemos perceber o impacto que essa empresa causou naquele espaço territorial e social.



Figura 5: Frigorífico Anglo de Fray Bentos no Uruguai 1940.

Fonte:

<<http://parlanch.blogspot.com.br/2013/10/frigorifico-anglo-c1940.html>>.

A fotografia mostra uma vista do Frigorífico Anglo, localizado na cidade de Fray Bentos, no Rio Uruguai. Fundado a partir de capitais ingleses, passou a ser o maior produtor de extrato de carne do mundo. Em suas instalações foram aplicadas tecnologias sofisticadas com o uso de câmaras frias com motores a vapor e amoníaco.



Figura 6: Vista geral do Frigorífico Anglo de Fray Bentos / Uruguai.
Fonte: Archivo Nacional de La Imagen del Sodre / Uruguai.

Na fotografia acima podemos visualizar a arquitetura do Anglo uruguaio e se compararmos com os prédios do Anglo de Pelotas percebemos que ambos seguem um padrão arquitetônico semelhante. Também havia chaminés que podiam ser vistas a longas distâncias.

Um grande número de imigrantes dedicou parte de suas vidas para a indústria que foi o grande motor da cidade. Imigrantes de mais de cinquenta e cinco nacionalidades se instalaram naquela localidade para ali trabalhar. Em torno dessa grande produção industrial estabeleceram-se muitas relações sociais. Esse empreendimento fez o Uruguai ingressar no mundo industrializado e representa um exemplo da articulação da população imigrante que se estabeleceu na cidade. Esse intercâmbio migratório tanto nacional como internacional tornou-se mais intenso cada vez que a população mudava-se para a cidade para ingressar nos trabalhos temporários⁸ que caracterizavam a

⁸ Trabalhos que duram certa parte do ano e se repetiam anualmente na mesma época.

atividade do Frigorífico Anglo. Desse modo, os trabalhadores que exerciam suas atividades de acordo com o delegado pelos seus dirigentes teriam a oportunidade de retornar no próximo ano.

A maioria dos trabalhadores formava uma população que se deslocava a Fray Bentos nos momentos de maior produção e logo regressava para as suas localidades com exceção dos administradores e operários qualificados que permaneciam no Bairro Anglo, muitos dos quais eram estrangeiros. De acordo com Gonzáles:

Enelbarrioobreroel cosmopolitismo era una de las características más sobresalientes. La multiplicidad de costumbres y hábitos culturalesrespondía a laconvivencia de varias colectividades, nacionalidades variadas componíanel intercambio habitual de estostrabajadores. [...] Había gente extranjera: polaca, turca, italiana, inglesa, francesa, china, japonesa, había de todo porque venían de todo el mundo (GONZÁLES, 2014, p.53).

No momento de auge da produção o Anglo empregava mais de quatro mil trabalhadores. Esse processo não esteve isento de conflitos, os “gringos” como eram denominados os ingleses eram vistos como expressão do poder e passando a ser foco das críticas, assim como aqueles trabalhadores que possuíam os cargos mais altos, dentre os quais havia muitos estrangeiros também “gringos”⁹. Havia gerentes, administradores e técnicos, os quais representavam à autoridade, a ordem, a disciplina, a dureza, os trabalhadores procuravam cuidar-se para não serem castigados ou dispensados, porque os interesses dos administradores não eram os mesmos.

Desde o início do século XX os processos migratórios foram a base para o estabelecimento da classe trabalhadora em Frey Bentos. Por um lado, a migração campo-cidade no território uruguaio e por outro a migração internacional de países

⁹ A palavra gringo era associada ao inglês e a autoridade, os trabalhadores estrangeiros não eram assim denominados.

mediterrâneos e orientais, contribuíram para a diversidade étnica e cultural daquele lugar.

No período de 1929 a 1931 ingressaram dois terços do total de imigrantes, sendo os búlgaros, polacos e russos as nacionalidades majoritárias de imigrantes, principalmente homens com idade entre 28 e 29 anos. Desses imigrantes, mais de 90% desempenharam atividades como peões, sendo que um número significativo trabalhou nas Câmaras frias, devido a sua adaptação climática dos seus países de origem. Ademais, três de cada dez operários viveram nos aposentos do Anglo. Sobre as imigrantes do sexo feminino, a maioria desempenhou funções na seção de conservas e curtume. Dos britânicos que chegaram entre 1924 e 1937, 90% eram homens (GONZÁLES, 2014, p.49-62). De acordo com Gonzáles:

La multiplicidad étnica que convivió en el lugar, a partir de esa masiva inmigración de las primeras décadas del siglo XX, conforma un ejemplo de la expresión integradora de la heterogeneidad cultural (con sus respectivos conflictos, encuentros y alteraciones). [...] Así los extranjeros, a medida que se establecen en la ciudad, forman familias, tienen hijos que se van integrando cada vez más en los diferentes espacios de socialización (escuela, juegos, las asociaciones, la vida en el barrio obrero, etc.), van siendo aceptados por la población nacional (GONZÁLES, 2014, p.60).

Pode-se dizer que a escola era o centro integrador dos filhos de todos aqueles residentes na cidade, não havia escolas separadas. Dessa forma, a escola passou a cumprir uma ação socializadora em função da fábrica.

CONCLUSÃO

A partir de um breve comparativo entre os dois grandes frigoríficos de um grupo de investidores ingleses, podemos concluir que a história de ambos frigoríficos, em Fray Bentos e em Pelotas, apesar de algumas diferenças, seguiram os mesmos padrões, em parte porque tais empreendimentos foram realizados

a partir do investimento do mesmo grupo empresarial e também porque o percurso da indústria frigorífica ocorreu de modo semelhante nos países da América do Sul.

Em relação a planta industrial do Anglo de Pelotas e do Anglo de Fray Bentos pode-se dizer que houve grandes diferenças devido a distância das datas de suas construções. A unidade de Pelotas foi mais modesta em relação a uruguaia.

REFERÊNCIAS

CRUZ, Ubirajara Buddin. Frigorífico Anglo de Pelotas, uma nova história, **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 3, n. 9, Jul./Dez. 2013, p. 01-08. Disponível em: <www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede> Acesso em: 10 jan. 2016.

Diário Popular. Pelotas, 19 dez. 1943.

GONZÁLES, Ana MaríaSosa. Historias que hacen historia: inmigración y memoria em el Frigorífico Anglo de Fray Bentos. **Expressa Extensão**. Pelotas, v.19, n. 1, p. 49-62, 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p. 73-98.

MICHELON, Francisca Ferreira. **Sociedade Anônima Frigorífico Anglo de Pelotas: o trabalho do passado nas fotografias do presente**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Editora e Gráfica Universitária, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatay. **República Velha Gaúcha: charqueadas, frigoríficos, criadores**. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1980.

ROIZ, Diogo da Silva; FONSECA, André Dioneu. Testemunha ocular: História e imagem. **MÉTIS: História & Cultura**, v. 4, n. 8, p. 315-319, jan./jun. 2006.

SILVA, Neuza Regina Jankeda. **Entre os valores do patrão e os da nação, como fica o operário?** (O Frigorífico Anglo em pelotas: 1940-1970). 1999. 163 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

PIMENTEL, Fortunato. **Rio Grande do Sul e suas riquezas**. Porto Alegre: Continente, 1944.

A ARTE E O OFÍCIO DA TIPOGRAFIA MIEVEAL: UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO DE ÉPOCA NO DESIGN DO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO

Lucas Pessoa Pereira

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Ana Paula Cruz Penkala Dias

INTRODUÇÃO

Este capítulo é um recorte da dissertação de mestrado defendida em 14 de julho de 2016 no Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, com o título de “A identidade visual gráfica no audiovisual contemporâneo: Apropriações da visualidade medieval em: *O Senhor dos Anéis, Game Of Thrones e World of Warcraft*”. O é resultado de uma observação da existência de uma recorrência temática e estética do imaginário medieval em produções audiovisuais contemporâneas. A partir dessa constatação, definiu-se como proposta de pesquisa a compreensão de como esse imaginário é apropriado e traduzido visualmente por essas produções via direção de arte e design de identidade visual, com ênfase no que aqui é chamado de identidade visual gráfica. Para tanto, realizaram-se estudos de trajetória histórica e constituição social da Idade Média, mapeamentos de cultura material e cultura visual na história da arte medieval, relações entre práticas medievais de trabalho e práticas contemporâneas de design, estabelecimento de figuras e formas do medievo, conforme metodologia proposta por Omar Calabrese (1987), mapeamentos de representações do medieval no contemporâneo e, finalmente, análises específicas do universo empírico da pesquisa. Para o presente capítulo, fez-se o recorte das análises tipográficas presentes no trabalho original.

MAPEAMENTO DA ESCRITA NA IDADE MÉDIA HISTÓRICA

O primeiro ponto a ser tratado aqui se refere aos manuscritos medievais, na medida em que é na sua prática, desenvolvimento e trajetória histórica que se encontram os precedentes diretos da tipografia, sendo essa área considerada, para fins deste capítulo, um dos pilares do design. Em outras palavras, será realizado aqui o primeiro mapeamento proposto para este capítulo, mapeamento esse que se refere às tipografias realizadas durante a Idade Média histórica. A importância do estudo aprofundado sobre a escrita para que se compreenda o espírito de uma época é justamente seu caráter social e de interface. Segundo Ellen Lupton (2006), a tipografia é o corpo físico da linguagem. A partir de seu uso, o conteúdo ganha forma e “[...] as mensagens ganham um fluxo social” (LUPTON, 2006, p. 8). Robert Bringhurst dirá que a tipografia “[...] dá forma visível e durável [...] à linguagem humana” (2011, p. 17), o que lhe dota de existência independente.

Com o início da organização social no que viriam a se tornar cidades, e com forte influência da cultura visual religiosa – em que pese especialmente a visualidade dos adornos –, nota-se, por exemplo, um desenho da escrita permeável ao estilo arquitetônico da época, com uma releitura das “colunas” da escrita romana em estruturas de letras que mimetizam aberturas de castelos, objetos de uso nobre (ou corriqueiro, na vida na corte) como as ferrarias e etc, sendo isso observável tanto na escrita de uso cotidiano quanto aquela destinada às iluminuras, capas ou símbolos (monogramas, selos, etc.). A influência da cultura celta é notável nessa escrita, não raro produzindo adornos rebuscados como nas mandalas típicas da visualidade nórdica (figura 1).



Figura 9: Letras carregam herança estética ou fazem referência à arquitetura. Fonte: *The Book of Ornamental Alphabets* (DELAMOTTE, 1914).

A história da “tipografia” da Europa medieval, ainda uma escrita caligráfica¹, não pode ser desvinculada da monarquia e, principalmente, da história da Igreja Católica.

[...] O fortalecimento do cristianismo ocorreu juntamente com a crise nas estruturas do Império Romano que vinha causando uma diminuição no número de pessoas letradas ou mesmo alfabetizadas. Nos primitivos Estados medievais, influenciados pela cultura germânica, [...] o status era adquirido através do serviço militar, criando-se uma aristocracia de guerreiros, ao passo que os únicos homens de estudo eram os ligados ao clero. Assim, embora se possam admitir exceções, houve uma ruptura, no que diz respeito à cultura letrada, entre o mundo laico e o religioso. Dentro da visão de mundo e de moral preconizada pela Igreja havia, por certo, hostilidade a tudo que viesse do período pré-cristão, já que este se achava associado ao paganismo e à licenciosidade. (MEREUGE, 2011, p. 128).

¹ É somente no século XV que a prensa de tipos móveis será desenvolvida por Johannes Gutenberg a um nível de suficiência para a consolidação de um sistema produtivo de impressão, o qual, por sua vez, popularizará de forma massiva o acesso à informação.

Nos primeiros séculos da Idade Média, a escrita era saber e domínio do clero (bem como todo o conhecimento), e a difusão da escrita estilística no período se dá especialmente nas reproduções da Bíblia, embora fosse destinada também à transcrição ou criação de documentos reais. A história política da Europa medieval marca uma diferença significativa entre a escrita da Alta Idade Média, em especial da época da Dinastia Carolíngia (o Império Franco), e a posterior “goticização” da escrita medieval (marcada especialmente pelo domínio da cultura anglo-saxã e nórdica), esta última sendo mais notável nas representações visuais que tendem a unificar o medievo como um tempo homogêneo culturalmente. Mais arredondada e suave, a minúscula carolíngia surge no sentido da padronização do alfabeto, para que a uniformidade e a própria forma da escrita, diferente da clássica romana (onde predominam as versais² de desenho mais quadrado), tornassem a leitura da escrita latina mais fácil pelo resto da Europa, em função principalmente de seu desenho uncial³. A partir do século XII, a escrita de Carlos Magno vai dando lugar à letra gótica, angulosa e quebrada, padrão utilizado pela cultura germânica até o século XX. A primeira tipografia ocidental é gótica, eternizada na Bíblia de Gutenberg (figura 2⁴).

² Versal, ou capital, é a letra maiúscula de um alfabeto.

³ Grafia dos alfabetos grego e latino usada do século III ao século VIII, formada por letras de formato maiúsculo, com desenho arredondado.

⁴ Algumas figuras deste trabalho estão diagramadas em uma escala menor em função de suas resoluções originais serem pequenas.



Figura 10: Das unciais carolíngias (a) às góticas (b e c), as escritas medievais compreendem uma diversidade de estilos. Fonte: Medieval Writing (TILLOTSON e TILLOTSON, s/d).

Boa parte do que se reconhece hoje como escrita medieval era usada nas iluminuras, tipos de decoração em letras capitulares que ilustravam os livros desde a era dos blocos de madeira. O alfabeto ornamentado que vemos aqui não é muito apropriado para a escrita cursiva, e talvez por isso o que sobreviva no imaginário sobre a escrita medieval sejam as letras maiúsculas, não raro capitulares altamente ornamentadas, características em brasões, monogramas, selos e outras aplicações gráficas para além das iluminuras, como em títulos de livros, por exemplo (figura 3).

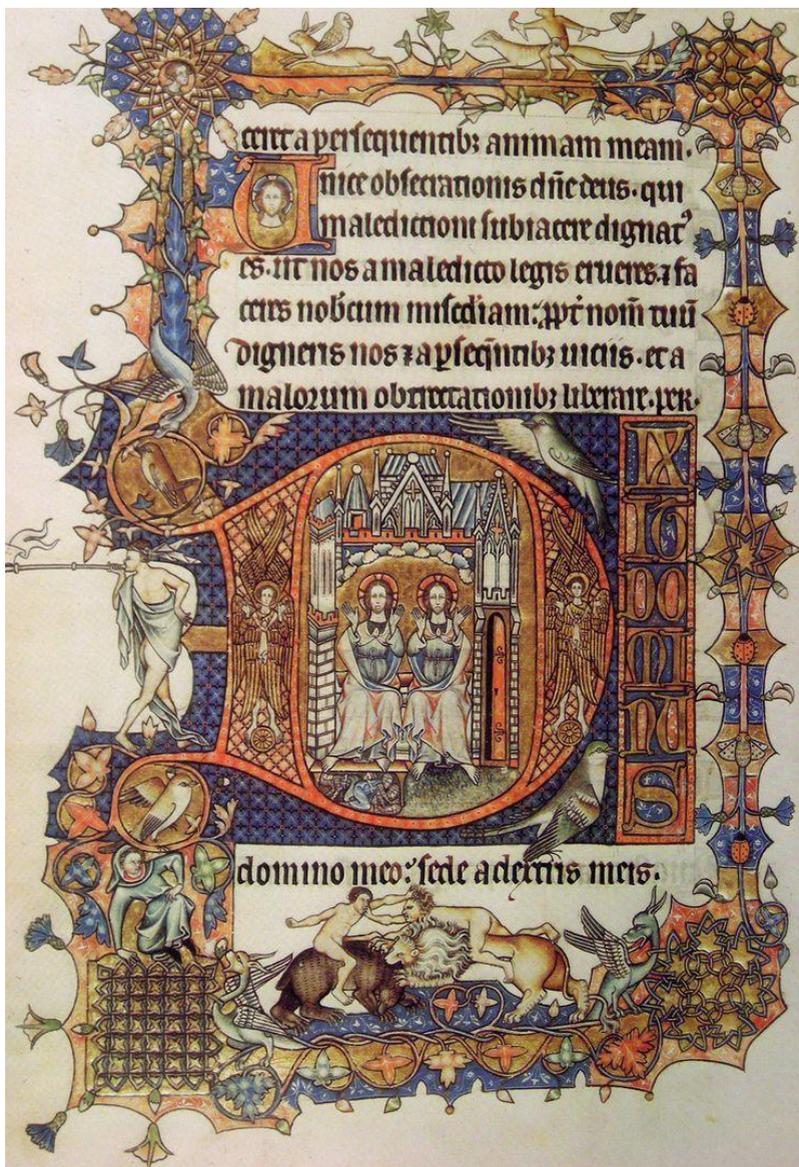


Figura 11: Iluminura em Ormesby Psalter, Manuscript Douce 366 e uma maiúscula altamente ornamentada usada no ano 1310. Fonte: < <https://goo.gl/WDQ8y7> >

É interessante observar, a partir das escritas medievais europeias catalogadas no *The Book of Ornamental Alphabets, Ancient and Medieval, from the Eighth Century* (DELAMOTTE, 1914), a

relação que o desenho desses alfabetos tem com a cultura dos objetos. Assim como não se pode pensar a Idade Média sem considerar a Igreja Católica, não pode haver “[...] compreensão global do Ocidente medieval sem uma análise de suas experiências da imagem e do campo visual”, diz Jérôme Baschet (2006, p. 481), bem como “[...] não existe, na Idade Média, representação que não seja vinculada a um lugar ou a um objeto que tenha uma função [...]”. Convém, então, considerar o que se pode nomear de imagem-objeto [...]” (idem, p. 482, grifo no original). Se essa cultura dos objetos está fortemente atrelada à experiência litúrgica, nesse caso, e essas imagens fazem parte de objetos que participam, como diz o autor, das relações sociais e das humanas com o sobrenatural, não é gratuito que o caráter material que a escrita reforça com seus desenhos faça parte não só desse paradigma das imagens-objetos como da própria figura que aparece no inventário do maravilhoso medieval de Le Goff (1994). A linguagem escrita medieval da Europa ocidental é um sistema de valores que reitera o universo complexo que essa era oferece enquanto imaginário. Clama uma cultura material que não pode ser isolada de sua relação imaterial com o mágico e ritual com a fé, e está indissociável também das relações sociais – elas próprias não isoláveis da experiência religiosa. As figuras do medieval atravessam-se umas às outras de maneira complexa, tornando também complexa a observação desse imaginário.

Diferente das caligrafias elegantes reproduzidas hoje como clássicas, o cerne da escrita medieval está num traço que foge ao gesto, sempre reforçando sua característica ilustrativa, ornamental e também material, objetual. Se vemos linhas fluidas, ora elas estão imitando elementos da natureza, ora fazendo referência a ornamentos esculpidos em materiais como madeira e pedra ou forjados no ferro, como os que abundam na arquitetura de Igrejas e castelos. Mesmo as minúsculas carolíngias têm caráter “arquitetônico”, não negando sua herança romana através das estruturas que hoje chamamos de serifa. A diferença da escrita romana para a carolíngia é que aquela ainda traz no seu desenho o rastro de sua criação, quando era cunhada. Seu entalhe lhe dá caráter de materialidade também, deixando marcados os gestos da

cunha. A estética objetal da escrita medieval é de outra ordem. Ela carrega forte impressão de objeto, mas seu desenho à tinta fica evidente, demarcando a diferença dos instrumentos e materiais empregados na escrita (figura 4).

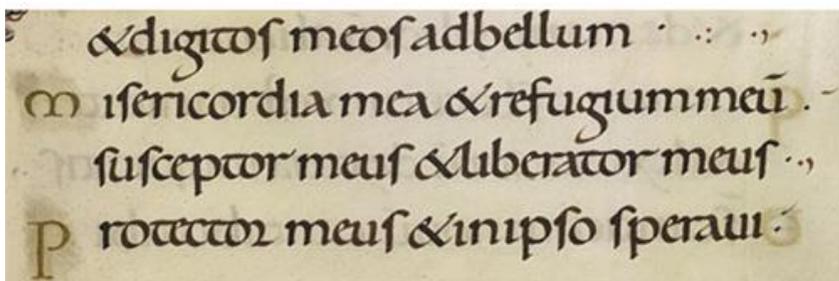
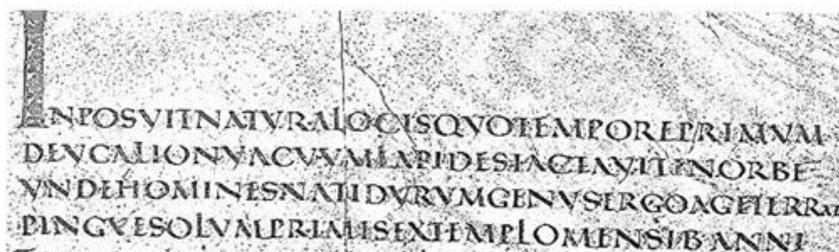


Figura 12: Escrita romana cunhada, à tinta e as carolíngias baseadas em seus traços. Fonte: *Medieval Writing* (TILLOTSON e TILLOTSON, s/d).

Especialmente a partir do século XII, como notamos no catálogo de Delamotte (1914), o gesto caligráfico se perde, dando aos alfabetos que enfatizam ou são totalmente formados por versais um caráter de ilustração, de imagem. Algumas dessas escritas catalogadas apresentam até mesmo contornos que lhes dão

volume, reforçando sua pretensão material, de objeto. Conforme as carolíngias transformam-se em letras góticas (na Alta Idade Média), o gesto vai sendo cada vez mais apagado no agravamento e agudização dos ângulos e até na dificuldade de legibilidade dos caracteres desse estilo. Não perdem, no entanto, a aparência gráfica, tanto por suas formas quanto pelo emprego da tinta. A escrita medieval da Europa ocidental está, também por essa razão, fortemente relacionada aos textos da Igreja ou documentos oficiais, o que lhes garante certa aura de objetos de culto. É caligrafia-imagem, ou escrita-ilustração, quase obliterando o gesto, a fala, o texto verbal. Embora a letra gótica e a essência de ilustração da escrita tenham sido aos poucos abolidas do uso comum conforme o conhecimento vai ultrapassando os muros dos castelos e principalmente das abadias e mosteiros (por questões de legibilidade), o desenho das letras adornadas é a imagieria mais associada ao período.

TRADUÇÕES DO MEDIEVAL NAS TIPOGRAFIAS APLICADAS EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS CONTEMPORÂNEAS

A Idade Média, com suas histórias de heroísmo, romances de contos de fadas e dramas épicos, sempre foi um dos períodos mais “retratados” no cinema comercial. Cada época representa o período medieval conforme seu imaginário a respeito e os instrumentos que possui, sejam eles técnicos ou estéticos. Desde a década de 1980, o cinema – em especial o norte-americano – vem sendo marcado por um *revival* das histórias medievais, uma espécie de marca da pós-modernidade conforme apontado por Jameson (1996, 2006). A representação gráfica desses filmes, seja nos cartazes ou nos créditos de abertura e seus logotipos, ganha cada vez mais coerência estética nos filmes mais recentes, apesar de o esforço em traduzir outros elementos, como figurinos e cenários, sempre ter sido maior.

Apesar do *cult* *Jabberwocky* (Terry Gilliam) representar, ainda em 1977, o espírito medieval de maneira coerente, fazendo referência às iluminuras na formatação visual do seu título, numa metáfora elegante para a história de aventura e fantasia narrada no filme, na

década de 1980 o cinema desses gêneros ainda limitava sua referência a um medieval estilizado por letras angulosas e fraturadas, remetendo sutilmente à escrita gótica. O uso de maneirismos daquela década, como a estética do gradiente cor de fogo ou em tons prateados distorcia a estética de época, criando um misto de informações visuais incoerentes, comumente usando da estrutura de versais romanas com “um toque” medieval nas extensões das letras ou em seus ângulos. O cartaz de *O Nome da Rosa* (Der Name der Rose, Jean-Jacques Annaud, 1986) é sutil em seu título remetendo ao estilo gótico (figura 5).

A temática dos cavaleiros, guerreiros e outros “homens de honra” foi predominante nos filmes medievais realizados na década de 1990, também marcados por romances e dramas épicos. Em sua maioria diferentes das representações (tipo)gráficas da década anterior, esses filmes trazem uma série de traduções visuais do período enfatizando uma imaginário generalizado sobre a escrita medieval. Ou seja: remetem à forma da escrita do período e não a qualquer outro elemento comum. Se até aqui o medieval vinha sendo representado, em muitos casos, por letras romanas com inclinação para os agudos góticos ou letras manuscritas de qualquer ordem, que é uma estética comum a traduções generalizadas de “tempo antigo”, os filmes da última década do século XX parecem adotar uma referência mais coerente com a escrita medieval em si. O que parece, porém, bastante aproximado do desenho das letras usadas na Idade Média é uma estilização de um senso geral de época replicado quase como pastiche (JAMESON, 1996). É o que se vê pelas pontas, losangos, triângulos, flores-de-liz e cruzeiros em letterings de filmes como *O 13º Guerreiro* (The 13th warrior, John McTiernan, 1999), *DungeonsandDragons* (Courtney Solomon, 2000), *Coração de Dragão* (Dragonheart, Rob Cohen, 1996), *1492 – A Conquista do Paraíso* (1492: Conquestof Paradise, Ridley Scott, 1992), *Lancelot – O Primeiro Cavaleiro* (First Knight, Jerry Zucker, 1995), *Coração Valente* (Braveheart, Mel Gibson, 1995) e *Joana D’Arc* (Joan ofArc, Christian Duguay, 1999) e das séries televisivas, *As Brumas de Avalon* (The Mistsof Avalon, UliEdel, 2001) e *Tudors* (criada por Michael Hirst) – esta última mais recente, de 2007. As pontas,

triângulos e losangos são formas que se repetem em vários dos tipos de escrita medieval. A cruz, no entanto, comum a vários dos *letterings* desses filmes, não é senão uma representação tanto das ordens religiosas quanto das ordens cavaleirescas (figuras 6 e 7).

Videogames lançados desde o final da década de 1990 seguem uma estética análoga a dos filmes, especialmente por se tratarem de aventuras, o que tem forte relação com algumas das figuras medievais mais importantes, como as ordens de cavalaria e as próprias guildas. Dos três jogos da década de 90 observados aqui, *The Legend Of Zelda: a Link to The Past* (Nintendo, 1991), *Age of Empires* (Microsoft, 1997) e *Diablo* (Blizzard, 1996) (figura 8), apenas este último prenuncia a identidade visual gráfica que acaba por se tornar uma estética generalizada inclusive entre os filmes sobre aventuras medievais. Os mais recentes *Skyrim* (BethesdaSoftworks, 2011) e *LeagueofLegends* (Riot Games, 2009), assim como os *Warcraft*, são exemplos dessa estética, que também se deve a novas ferramentas digitais (figura 9).

O letreiro em prata ou ouro, mimetizando faces de espadas ou letras forjadas em metal sobre cinturões e outras aplicações é uma marca para o cinema de aventura épica do novo milênio, com um espírito medieval que vem se sustentando até os títulos mais recentes, como nas séries e jogos. Ainda figuram os títulos que padronizam o estilo romano com ênfase em alguns ângulos como representação geral de “tempo antigo” (a); ou, em outros casos, vemos letras que parecem ter sido desenhadas remetendo ao estilo gótico (b) ou mimetizando algo entre as unciais romanas e as carolíngias (c), como é o caso respectivamente dos cartazes de (a) *Rei Arthur* (King Arthur, Antoine Fuqua, 2004), (b) *A Lenda de Beowulf* (Beowulf, Robert Zemeckis, 2007), e dos créditos iniciais de (c) *Coração de Cavaleiro* (A Knight’s Tale, Brian Helgeland, 2001) (figura 10).

A referência dominante desse “novo espírito medieval”, no entanto, é ao ferro forjado, em especial às lâminas de espadas ou ao material bruto. Alguns dos títulos usam como adorno a cruz ou outro símbolo, como em *Morte Negra* (Black Death, Christopher Smith, 2010) e *Arn: O Cavaleiro Templário* (Arn: Tempelriddaren, Peter Flinth, 2007) (figura 11). O que é interessante é que a ideia

de instrumento forjado está em várias dessas representações, como na face luminosa e espelhada de uma espada em *Branca de Neve e O Caçador* (White Snow And The Huntsman, Rupert Sanders, 2012) ou *Malévola* (Maleficent, Robert Stromberg, 2014) (figura 12), ou no metal ainda incandescente de *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006) (figura 13). O entalhe celta no *lettering* da animação *Valente* (Brave, Mark Andrews e Brenda Chapman, 2012) (figura 14) é, talvez, a mais rebuscada das representações e provavelmente a única que foge da simbologia “cortante” das espadas ou das lutas (embora a personagem principal do filme seja exímia arqueira) ou do imaginário generalizado cristão, trazendo para seu título a metáfora do objeto de família, da herança e do nome e símbolos do clã cunhados em material orgânico.

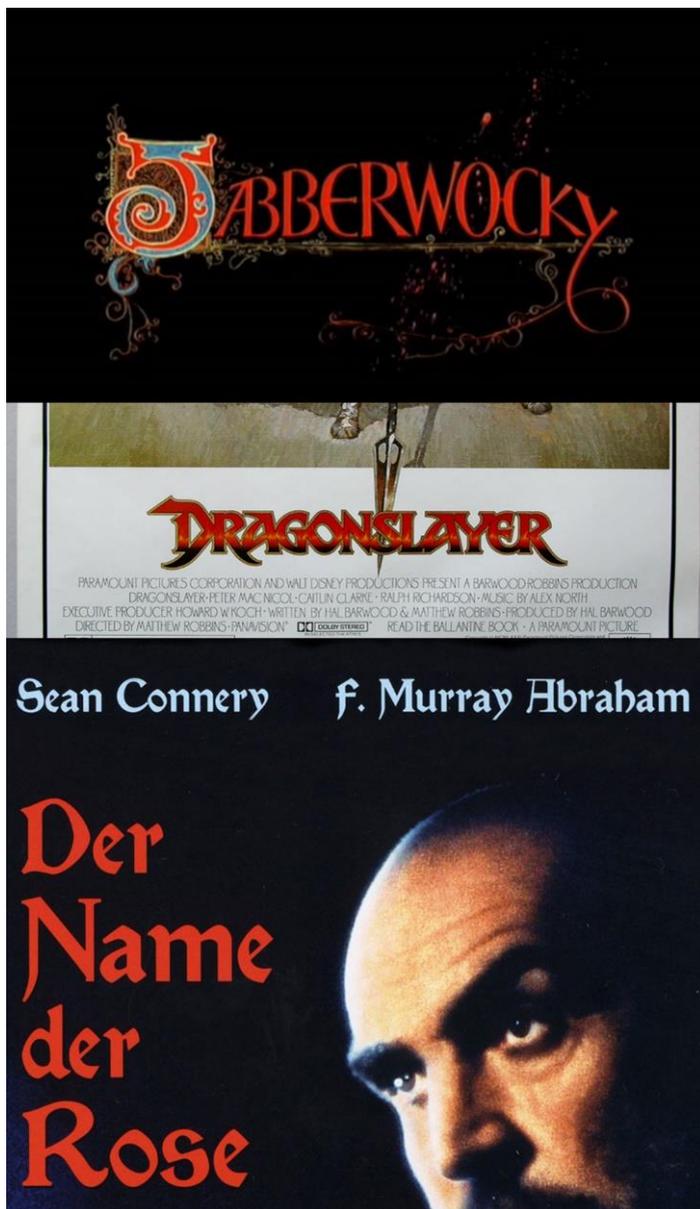


Figura 13: Iluminura em *Jabbawockey*, um “medieval oitentista”, em *O dragão e o feiticeiro* (*Dragonslayer*, Matthew Robbins, 1981) e a sutileza gótica em *O nome da rosa*. Fonte: divulgação.





Figura 14 (à esquerda) e Figura 15 (à direita): A escrita “medieval” da década de 1990 entre a cruz e a espada. Fonte: divulgação e captura de tela/DVD.

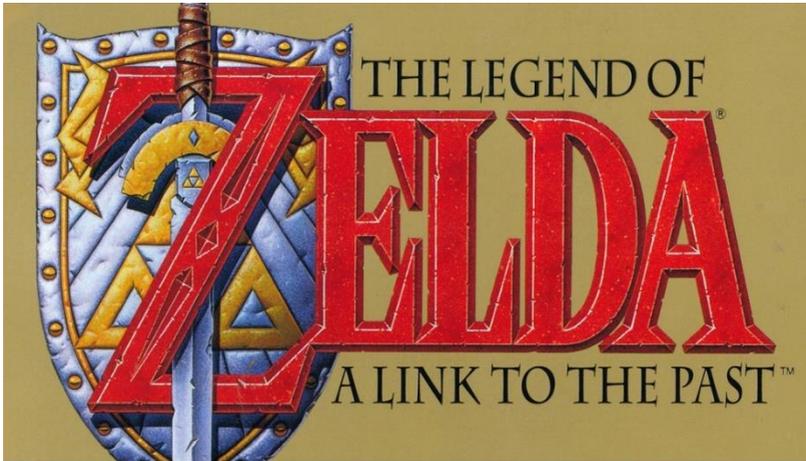


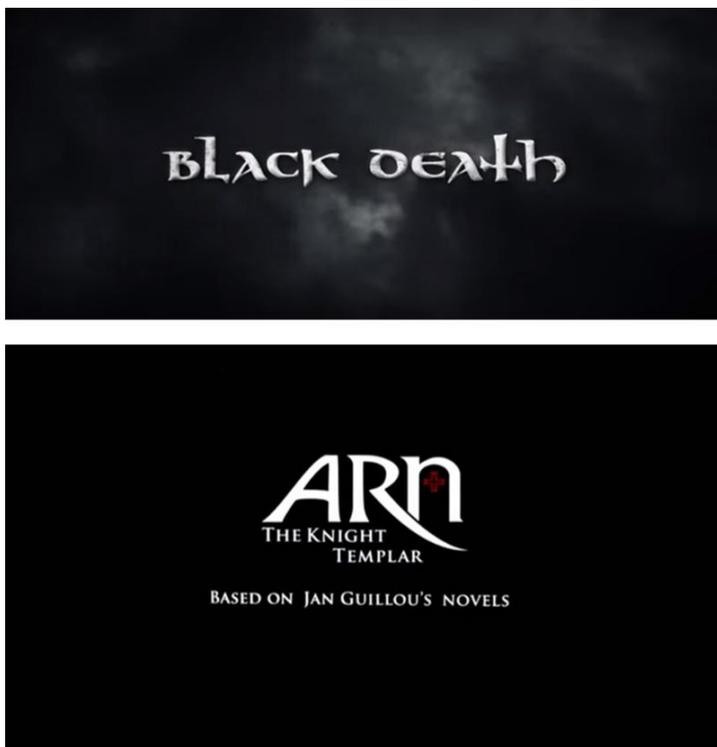
Figura 16: Letterings que prenunciam uma identidade visual gráfica típica dos filmes e jogos a partir do ano 2000. Fonte: divulgação.



Figura 17: O metal desgastado pelo uso, remetendo ao material mais bruto, é a metáfora para os novos jogos.



Figura 18: A representação visual gráfica mais comum até a década de 1990 aparece nesses títulos, mesclando referências à escrita e ao gesto caligráfico. Fonte: divulgação e captura de tela/DVD.



*Figura 19: Letterings dos filmes Peste Negra (2010) e Arn: Cavaleiro Templário (2007).
Fonte: captura de tela/DVD.*



Figura 20: Letterings dos filmes Branca de Neve e o Caçador (2014) e Malévola (2012).
Fonte: captura de tela/DVD.



Figura 21: Lettering do filme Eragon (2006). Fonte: captura de tela/DVD.



Figura 22: Lettering do filme *Valente* (2012). Fonte: divulgação.

No que se refere aos três produtos audiovisuais que compõem a ênfase de análise desta pesquisa como um todo, ou seja a trilogia *O Senhor dos Anéis* (Peter Jackson, 2001, 2002 e 2003), a série televisiva *Game Of Thrones* (David Benioff e D. B. Weiss, 2011) e o jogo eletrônico *World Of Warcraft* (Blizzard Entertainment, 2004), é possível observar ainda mais dessas características aqui analisadas.

Em *O Senhor dos Anéis*, o principal destaque gráfico da trilogia no que se refere à assimilação de um imaginário medieval via identidade visual gráfica reside em seus tratamentos tipográficos. O *lettering* de abertura dos filmes (figura 15) é composto por elementos visuais que evocam esse tempo: uma materialidade de textura e forma que nos dá a ideia de que as letras são feitas de ouro, e que o metal foi trabalhado de maneira bruta, fazendo alusão direta às guildas de ofícios. O que é interessante notar é que o trabalho sobre o metal evidencia o gesto humano sobre a natureza mas deixa a ver essa natureza ainda bruta, intocada, bucólica, que é característica da estética dessa obra. Essa, dentre os objetos empíricos trabalhados na dissertação, é o que mais alude às paisagens do maravilhoso medieval. Em *World*

of Warcraft também é possível observar uma evocação à figura dos ofícios no *lettering* do jogo (figura 16), por conta da materialidade bruta porém “trabalhada” das letras, desta vez nos distanciando mais do universo da natureza mágica encontrada em *O Senhor dos Anéis*. Essas materialidades enfatizam a cultura dos objetos tão característica do imaginário medieval, da produção manual e das relíquias e produtos da arte e da técnica sobre os materiais – em alguns casos, mudando a proporção entre natureza e habilidade humana.



Figura 23: O *lettering* de *O Senhor dos Anéis*. Fonte: captura de tela/DVD.

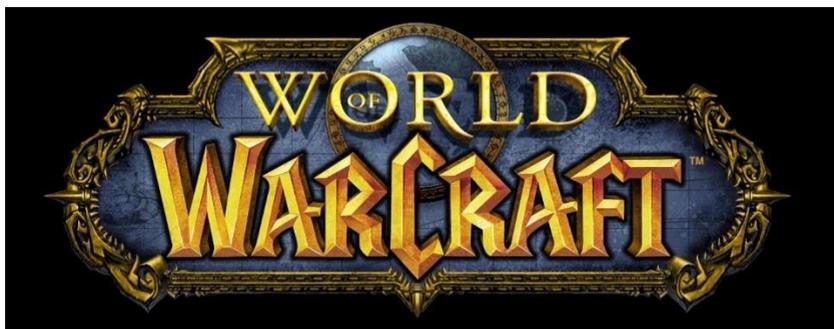


Figura 24: O *lettering* de *World Of Warcraft*. Fonte: captura de tela/DVD.



Figura 25: O lettering de *Game Of Thrones*. Fonte: captura de tela/DVD.

A alusão a essa materialidade aparece até nas letras e símbolos em relevo das capas de livros e nos perfis e coldres das espadas, sempre referenciando também o engenho técnico-artístico da ventura dos mestres de ofícios tão próprias da medievalidade. A referência à feitura, ao ofício, aparece também na delicadeza das letras élficas gravadas no Um Anel, na história de *O Senhor dos Anéis*, e na forma mais ou menos tosca que esse trabalho transparece sobre os metais nos créditos de abertura de *Game of Thrones*, com um logotipo que evoca, ele mesmo, o próprio ato da gravação em fogo sobre couro, madeira ou metais (figura 17).

Existe uma diferença entre a identidade visual gráfica dos filmes, série e jogo sintetizada nos logotipos *eletterings* de abertura, por exemplo, e a escrita diegética (que aparece em cartas, mapas e outros documentos dentro da história), ainda que ambas remetam ao manual, ao gesto, ao fazer. Enquanto que nos títulos/*letterings* se sobressai a representação dos materiais mais brutos e da forja, com ênfase no produto desse fazer, criando uma experiência estética de materialidade, de sensação tátil, que desloca essas representações da qualidade de imagens, nas representações gráficas diegéticas o que é evidenciado é o gesto da escrita, delineado na forma orgânica (porém estruturada) das letras, enfatizando o fazer em si. Esses dois tipos de representação evocam dois olhares sobre o medieval que costumam estar imbricados no imaginário: um mais artesanal e técnico, o outro mais “erudito”, mais “educado”.

De todo modo, ambos os aspectos do medieval fazem referência à figura dos ofícios. Por um lado, o das guildas, do

trabalho de produção de objetos em si; por outro, o da prática dos copistas, da caligrafia e, mais tarde, da prensa de tipos móveis. Em um caso, os objetos produzidos estão envoltos em uma aura que remete ao esforço, experiência, técnica sobre material, no outro, a arte da escrita onde convergem os saberes técnicos, a lida com os instrumentos, e o quociente estético, das letras como arte. A escrita e o registro do conhecimento ou a comunicação entre indivíduos e as firmas e escrituras oficiais são elementos fortemente associados ao salto histórico que a Europa dá com relação ao pensamento científico, filosófico e à produção intelectual e artística, incluindo aí a literatura de ficção. Esta questão aparece na forma dos manuscritos (e da escrita propriamente dita) que saem do âmbito dos mosteiros, das oficinas onde trabalhavam os monges copistas e vão ser difundidas com a popularização dos livros e do próprio acesso à alfabetização, num período em que até nobres e reis ainda eram analfabetos. O imaginário e a cultura visual medieval não atravessam a escrita como um processo intelectual, nem como um elemento da cultura humana, mas como o documento em si, o gesto de escrever, seus instrumentos e suportes e o produto desse gesto percebido no desenho das letras. Na instância diegética, alguns objetos de cena remetem à escrita de uso comum do período medieval, mesmo nos idiomas e alfabetos criados originalmente por Tolkien ou no idioma ficcional de Valyria (do universo de *Game of Thrones*), que tem uma estética transicional entre os caracteres carolíngios e alguns tipos góticos (como é o caso de *World Of Warcraft*), somando-se a isso o espírito dos universos do maravilhoso (figura 18).

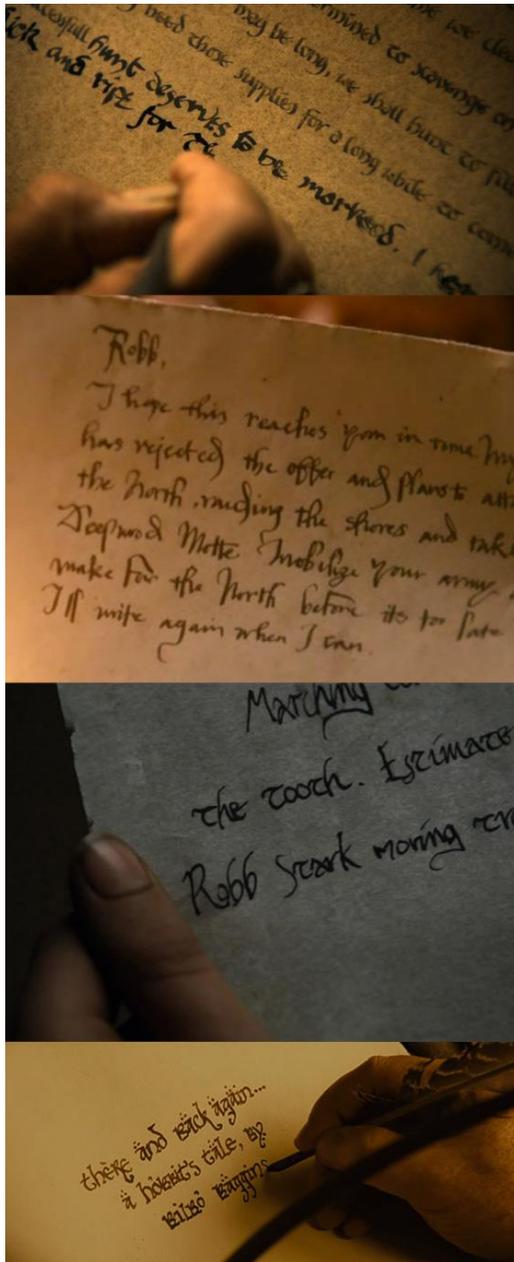


Figura 26: A escrita uncial ou derivada dela na instância diegética em *O Senhor dos Anéis* e *Game of Thrones*. Fonte: captura de tela/DVD.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar, a partir de um primeiro olhar aos mapeamentos elencados, que a “medievalidade” traduzida no contemporâneo acaba sendo apresentada visualmente de diversas formas, tanto no sentido das produções terem enfoques narrativos e temáticos diferentes – o que gera discrepâncias de tratamento e entonação na construção desses universos –, quanto no fato de existirem produtos em que as histórias narradas, mesmo apresentando aspectos estruturais ou simbólicos em comum ou muito similares entre si, colocam cada qual um tipo de tradução específica nessas narrativas. Em outras palavras, é como se o imaginário medieval, de forma mais destacada do que outros, fosse uma espécie de repositório sógnico maleável, tanto na instância dos símbolos específicos quanto no que se refere a elementos de estrutura narrativa, na medida em que as produções se valem de tudo isso de maneira fluída, construindo cada uma o seu próprio medieval e sempre perpassando por ele um forte aspecto contemporâneo de leitura. Talvez, presume-se, isso se dê muito por conta da larga distância temporal e eventualmente escassez de cultura material para referência criativa, o que abre uma margem interpretativa maior em relação a outros tipos de temáticas históricas. Ou seja, fica evidente que qualquer interpretação do medieval poderá depender sempre de uma certa sensibilidade da parte da produção ao seu próprio tempo, em harmonia com a apreensão do imaginário medieval propriamente dito.

Parece ser comum ao audiovisual contemporâneo uma representação gráfica do imaginário medieval a partir da figura do objeto letra, o objeto escrita. O espírito material das caligrafias e letras medievais é evidenciado pelas letras-ilustrações ou pelos desenhos que sugerem volumes, estruturas alusivas à arquitetura, por exemplo. Porém, se antes (como se percebeu no mapeamento pelo audiovisual produzido nas décadas de 1980 e 1990, principalmente) essa escrita reforçava ainda a realidade de representação gráfica dessa imageria que envolve tinta e papel, então mais recentemente a construção visual do imaginário medieval sintetiza fortemente o produto de um fazer, sua técnica,

seus instrumentos, sua gestualidade. Esse imaginário inclusive está nas próprias histórias, como a referência ao fogo dos dragões em *Game of Thrones* e ao metal do anel em *O Senhor dos Anéis*.

Assim, o sentido de passado aludido pelos logotipos dos produtos que formam o universo desta pesquisa é o dos materiais, suportes e fazeres artesanais, é o da própria arte técnica e seus produtos. O gesto, o instrumento e o material envolvido na forja sobrevivem ao desgaste do tempo, sendo esse desgaste a própria razão pela qual se dá a esses objetos o status de relíquias. Não é uma imagem criada e traduzida do medieval, mas um objeto que atravessou séculos para ser visto hoje. É um outro tipo de medieval esse que tratamos aqui, diverso daquele universo visual estilizado nos desenhos das letras. O imaginário sobre o medieval na era digital é a um só tempo um olhar que julga o medieval como uma era mais simples, até tosca, quase uma pré-história, e uma criação que busca o sentido material da história, perdido na crise paradigmática da civilização ocidental.

REFERÊNCIAS

1) Bibliográficas:

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

DELAMOTTE, Freeman Gage. **The Book of Ornamental Alphabets**. Londres: Crosby LockwoodAndSon, 1914. Disponível em: <<http://goo.gl/oyxAjK>>.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MEREGE, Ana Lúcia. O livro no Ocidente Medieval. In: **ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL**. Vol. 129 - 2009. Rio de Janeiro: 2011. p. 137-149. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_129_2009.pdf>.

TILLOTSON, John; TILLOTSON, Dianne. **Medieval Writing: History, heritage and data source**. Disponível em: <<http://medievalwriting.50megs.com/>>

2) Audiovisuais:

1492: A CONQUISTA do Paraíso. Direção: Ridley Scott. Produção: Alain Goldman e Ridley Scott. EUA, França, Espanha e Reino Unido: GaumontFilmCompany, LégendeEnterprises, France 2, Due West e CYRK Films, 1992. DVD.

ARN: O Cavaleiro Templário. Direção: Peter Flinth. Produção: Waldemar Bergendahl, LeifMohlin e Jan Marnell. Suécia, Dinamarca, Noruega, Finlândia e Alemanha: SvenskFilmindustri, 2007. DVD.

AS BRUMAS de Avalon. Direção: UliEdel. Produção: Gideon Amir e BerndEichinger. EUA: TNT, 2001.

BEOWULF. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Robert Zemeckis, Steve Bing, Jack Rapke e Steve Starkey. EUA: Shangri-LaEntertainment e ImageMovers, 2007. DVD.

BRANCA de Neve e o Caçador. Direção: Rupert Sanders. Produção: Sam Mercer, PalakPatel e Joe Roth. EUA: Roth Films, 2012. DVD.

CORAÇÃO de Cavaleiro. Direção: Brian Helgeland. Produção: Todd Black, Brian Helgeland e Tim Van Rellim. EUA: Escape Artists, 2001. DVD.

CORAÇÃO de Dragão. Direção: Rob Cohen. Produção: Raffaella De Laurentiis. Reino Unido, EUA e Eslováquia: Universal Pictures, 1996. DVD.

CORAÇÃO Valente. Direção: Mel Gibson. Produção: Mel Gibson, Alan Ladd, Jr. e Bruce Davey. EUA: IconProductions e The LaddCompany, 1995. DVD.

DRAGONSLAYER. Direção: Matthew Robbins. Produção: Hal Barwood e Howard W. Koch. EUA: Paramount Pictures e Walt Disney Productions, 1981. DVD.

ERAGON. Direção: StefenFangmeier. Produção: John Davis, Adam Goodman e Gil Netter. EUA e Reino Unido: Davis Entertainment, 2006. DVD.

GAME ofThrones. Criação: David Benioff e D. B. Weiss. EUA: HBO, 2011-presente.

JABBERWOCKY. Direção: Terry Gilliam. Produção: SanfordLieberson, John Goldstone e Julian Doyle. Reino Unido: Python Films e UmbrellaFilms, 1977. DVD.

LANCELOT, O Primeiro Cavaleiro. Direção: Jerry Zucker. Produção: Hunt Lowry e Jerry Zucker. EUA e Reino Unido: Zucker Brothers Entertainment, 1995.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Joe Roth. EUA: Walt Disney Pictures e Roth Films, 2014. DVD.

MORTE Negra. Direção: Christopher Smith. Produção: Douglas Rae, Robert Bernstein, Jens Meurer e Phil Robertson. Alemanha e Reino Unido: EgoliTossellFilm, HanWayFilms, EcosseFilms e ZephyrFilms, 2010. DVD.

O 13º GUERREIRO. Direção: John McTiernan. Produção: John McTiernan, Michael Crichton e Ned Dowd. EUA: Touchstone Pictures, 1999. DVD.

O NOME da Rosa. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Franco Cristaldi, BerndEichinger, Alexandre Mnouchkine, BerndSchaefer e Herman Weigel. Itália, França e Alemanha: CristaldiFilm, Radiotelevisione Italiana, NeueConstantinFilm, France 3 Cinema, LesFilms De Ariane e ActeursAuteursAssociés, 1986. DVD.

O SENHOR dos Anéis: A Sociedade do Anel. Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne, Fran Walsh, Peter Jackson e Tim Sanders. Nova Zelândia: WingNutFilms, 2001. DVD.

O SENHOR dos Anéis: As Duas Torres. Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne, Fran Walsh e Peter Jackson. Nova Zelândia: WingNutFilms, 2002. DVD.

O SENHOR dos Anéis: O Retorno do Rei. Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne, Fran Walsh e Peter Jackson. Nova Zelândia: WingNutFilms, 2003. DVD.

REI Arthur. Direção: Antoine Fuqua. Produção: Jerry Bruckheimer. EUA, Reino Unido e Irlanda: Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, World 2000 Entertainment e Green Hills Productions, 2004. DVD.

THE TUDORS. Criação: Michael Hirst. EUA, Canadá, Irlanda e Reino Unido: Showtime. 2007-2010.

VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. EUA: PixarAnimationStudios, 2012. DVD.

3) Jogos eletrônicos:

AGE of Empires II: The Age Of Kings. EUA: Ensemble Studios, 1999. CD-ROM.

DIABLO II. EUA: Blizzard North, 2000. CD-ROM.

LEAGUE Of Legends. EUA: Riot Games, 2009. CD-ROM.

THE ELDER Scrolls V: Skyrim. EUA: Bethesda Game Studios. 2011. CD-ROM.

THE LEGEND of Zelda: A Link To The Past. Japão: Nintendo, 1991. Cartucho-ROM.

WARCRAFT III: Reign Of Chaos. EUA: Blizzard Entertainment, 2002.
CD-ROM.

WORLD Of Warcraft. EUA: Blizzard Entertainment, 2004. CD-ROM.

UM ESTUDO SOBRE A CULTURA VISUAL DA ESCRavidÃO NO BRASIL: ANÁLISE DAS IMAGENS DE JEAN BAPTISTE DEBRET, JOHAN MORITIZ RUGENDAS, AUGUSTUS EARLE E MARC FERREZ

Vinicius Cardoso Nunes

INTRODUÇÃO

Inicia-se o presente capítulo abordando das imagens como fontes para o estudo histórico partindo dos textos de Knauss em *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual* e Menezes Fontes *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares* em que os autores discorrem em seus artigos que as imagens assim como todas as fontes por si só podem ser fontes para uma pesquisa histórica não necessitando de outras para provar a veracidade do que ocorreu naquele momento em que um fato ocorreu, segundo Knauss “[...], a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História.” (KNAUSS, 2006, p.98). Ou seja, existe uma “convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima.” (KNAUSS, 2006, p.99), o autor afirma que utilizar imagens ao invés de fontes escritas não necessariamente é afirmar que este ou aquele tipo de fonte é “melhor” ou “pior” que a outra, mas que da mesma forma que pode-se utilizar de uma unicamente, também se pode utilizar de ambas em uma mesma pesquisando aliando imagem e fonte escrita:

A convivência entre expansão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer

isso implica admitir que a imagem e escrita sempre conviveram (KNAUSS, 2006, p.99).

Para Meneses a utilização das imagens como fonte é uma dentre várias:

O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da coisa, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras. A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos. (MENESES, 2003, p.29)

Compreendo que pode se utilizar não somente de fonte escrita como um jornal, por exemplo, mas como as bibliografias produzidas sobre o período em que a imagem foi produzida. Não pretendendo neste trabalho analisar o que representam as imagens, mas sim o que estas transmitem ao receptor assim que “olhar” as mesmas, o que esta ou aquela imagem esta “tentando nos falar”, ou seja, a linguagem proporcionada pela pintura, gravura ou até mesmo uma fotografia, como afirma Mitchell uma “linguagem a ser aprendida, um sistema de códigos que lança um véu ideológico entre nós e o mundo real [...]” (MITCHELL, 2002, p.8), e como define Knauss podemos definir de forma “[...] abrangente, que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade.” (KNAUSS, 2006, p. 106), que esta no contexto que as imagens foram feitas. E “o campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais” (KNAUSS, 2006, p.108).

Para Meneses “a ‘ação’ das imagens, [...], completaria o circuito de produção e circulação (temática, aliás, que os historiadores sempre estiveram aptos a investigar) e da apropriação (temática, por sua vez, que mesmo na História da Cultura não se apresenta tranqüila).” (MENESES, 2003, p.16). Ou seja, a produção, circulação e recepção destas imagens, não somente nas

sociedades em que foram produzidas, mas, também nas “gerações” e sociedades posteriores a produção.

E século XIX, mais precisamente a partir do ano de 1808, marca com a chegada da corte portuguesa, ou como é abordado em muitos os materiais didáticos a chegada da Família Real Lusitana no Brasil, que trouxe consigo uma série de transformações que começam com o processo de independência da colônia portuguesa na América. Dentre os vários intelectuais que vieram à colônia lusa em terras americanas temos Jean Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas, Augustus Earle, retrataram este Brasil em transformação e desconhecido de muitos principalmente na Europa. Marc Ferrez por sua vez retratou o final do período imperial já com a fotografia como meio para retratar o Brasil. A escolha por estes artistas deu se através de serem em sua maioria imagens conhecidas, e pelo numero de documentação produzida através destas.

Outro fator preponderante para a escolha destes artistas de algumas das imagens produzidas por estes, advêm de uma interpretação feita sobre cultura visual, a partir do texto de Mitchell em que este afirma que:

[...] um conceito dialético de cultura visual não pode se contentar com uma definição de seu objeto como sendo a construção social de um campo visual, mas deve insistir em explorar uma reversão desta proposição, *a construção visual de um campo social (grifo do autor)*. Não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que vêem. (MITCHELL, 2002, p.9)

Compreendo a partir desta construção visual de um campo social como uma forma não só de ver, mas interpretar e interagir com a informação que aquela imagem quer nos transmitir. Por isto a escolha destes artistas, onde cada um de uma forma retrata a sociedade luso-brasileira a sua forma. Principalmente no tocante a escravidão, pelo fato de pesquisar em fontes escritas, quando no momento da leitura de processo ou até mesmo de um jornal, cria-se mentalmente o cenário onde passa o crime, seja ela qual for,

através de depoimentos dados aos escrivães, o mesmo vale para quando um articulista escreve em sua coluna em um jornal.

O trabalho de Ginzburg, *Medo, reverência e terror quatro ensaios da iconografia política*, no qual, o autor elabora não só o que a imagem transmite o seu sentido a quem “recebe” a informação da mesma, o *Pathosformeln* ou forma das emoções das imagens, Ginzburg discorre que “[...] depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução. [...]” (GINZBURG, 2013, p.6). Neste trabalho não analisarei as emoções nas imagens, como fez Ginzburg, mas sim o contexto em que se passa a imagem e tudo aquilo que tem por trás de quando da sua produção. O que Ginzburg faz em sua obra com enorme maestria, ao analisar a imagem e introduzir seu contexto de produção e o que estas imagens geraram inclusive em imagens posteriores.

Nas análises das imagens procurarei descrever meu ponto de vista das imagens, como um exercício para uma construção de visão do social que pertence a estas imagens no momento em que produzidas, da mesma forma na questão historiográfica em relação à escravidão, e o período de produção, por isto não irei apresentar o que foi descrito por Debret e Rugendas, por exemplo, sobre as imagens, pois o objetivo deste capítulo é realizar um estudo do cotidiano social dos escravos a partir das imagens, e para que possa analisar a imagem partindo da ótica de quem as visualiza e interpreta, o que é o objetivo deste capítulo.

OS ARTISTAS ESCOLHIDOS: AS IMAGENS DE COLÔNIA A IMPÉRIO

O primeiro viajante europeu a desembarcar em terras tupiniquins foi o parisiense Jean Baptiste Debret nascido em 1768, era um artista formado na Escola de Belas Artes de Paris, que se formou intelectualmente durante o período revolucionário na França, sendo aluno de Jacques Louis David, aprendendo com este não só classicismo como o humanismo iluminista e a tríade arte, política e história. Após alguns percalços na Europa após queda de

Napoleão, Debret fora indicado por um colega de Lebreton no Instituto de França, Alexandre Von Humboldt ao Conde de Marialva para ser enviado a América como pintor de história pela Missão Artística, quando desembarcará na colônia portuguesa em 20 de março de 1816 (FREITAS, 2009, p. 24-25). Chegando a ser um dos fundadores da Escola Imperial das Belas Artes no ano de 1826.

Durante os anos que antecederam à inauguração da academia, Debret alternou suas atividades de professor em seu ateliê com viagens para várias cidades do país, quando retrata tipos humanos, costumes e paisagens locais, não esquecendo de destacar a forte presença de escravos, seus trajes, instrumentos e costumes, com explicações detalhadas de cada imagem. Queria oferecer aos estrangeiros um panorama que extrapolasse a visão de um país exótico e interessante apenas do ponto de vista da história natural. Acreditava que o Brasil merecia estar em um futuro breve entre as nações civilizadas da época e que a elaboração de uma obra histórica a seu respeito seria uma contribuição valiosa para que esta justiça se cumprisse. (FREITAS, 2009, p. 29-30)

Johann Moritz Rugendas de família dedicada à pintura segundo Freitas, nascido em Augsburg, teve sua formação na Academia de Belas Artes de Munique onde aprendeu com Augusto Reidel a pintura histórica e de costumes, base assim como a de Debret que serviria para as imagens produzidas por ele ao longo de sua estadia nas paragens brasileiras, que começou em 1822 e ficará em terras brasileiras até 1825. Após romper com Barão Langsdorff com quem viajou ao Brasil na Expedição Científica que tinha como meta documentar fauna, flora e o cotidiano “jovem nação”.

Augustus Earle inglês viveu no Brasil entre 1820-1824, era filho de pintor americano que foi morar na Inglaterra, e acabou falecendo quando seu filho Augustus tinha apenas 3 anos. Gonzaga afirma que Earle assim “como Debret e Rugendas, Earle também retratou o cotidiano de violência e sofrimento dos negros brasileiros. [...]” (GONZAGA, 2012, p. 62), e indaga se “seriam

estas obras frutos da vontade de fazer uma espécie de protesto contra a escravidão [...]?” (GONZAGA, 2012, p. 62-63). Gonzaga afirma que Earle tinha tendências consideradas libertárias, mas não se tem escritos do inglês que comprovem sua crítica a escravidão brasileira, mas que procurava não só registrar as mazelas e precariedades vividas pelos escravos assim como por as demais camadas menos abastadas do Brasil dos oitocentos.

Marc Ferrez segundo o site do Instituto Moreira Salles foi um dos maiores fotógrafos da história do império brasileiro com um acervo de fotos em torno de 15 mil fotos em posse do Instituto que pertenciam ao neto e pesquisador de Ferrez, Gilberto Ferrez.¹ Em pesquisa feita não foi encontrado trabalhos que embasassem o crescimento ou formação do fotógrafo Ferrz assim como o Debret, Rugendas e Earle a não ser o site do Instituto, mas o que interessa aqui é que as fotos retiradas por ele tinham com fins de receptividade a construção de identidade nacional segundo Viviane Araújo.

ANÁLISES DAS IMAGENS: A CONSTRUÇÃO DO VISUAL A PARTIR DO SOCIAL



Figura 1: Nègres, vendeurs de charbon / Vendeuses de pled de Turquie. Voyage pittoresque et historique au Brésil Tomo II, prancha 20. [Biblioteca Nacional Digital].

¹ Estes dados foram retirados do site do Instituto Moreira Salles que esta disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez>

Ao analisarmos as imagens de Debret sobre a escravidão no Brasil percebemos um cenário ainda muito rural, e com uma variedade de cativos de diversos tipos de funções, e também as questões de escravos de ganho. Alguns carregadores de cesto que contem carvão e bem como nos transmiti à imagem estes podem ser vendedores do produto. Sendo possivelmente o meio urbano o ambiente em que se passa a cena retrata na tela de Debret *Nègres, vendeurs de charbon / Vendeuses de pled de Turquie* (Negros vendedores de carvão e vendedoras de milho), retratado na Figura 01², ao que parece dialogando entre si com duas aves no canto esquerdo. Duas negras no canto direito da tela uma aparentemente fumando um cachimbo, a outra se encontra sentada em uma espécie de banco, cozinhando em uma panela de barro onde prepara as espigas, ou para consumo próprio e seus parceiros ou para venda, ainda no mesmo lado um pouco mais a frente notamos que a uma menina com um bebe no colo, menina essa que parece estar alimentando-se com uma mandioca, e com um pano cobrindo sua cabeça.

Ao fundo percebemos que há embarcações de madeira o que sugere que seja uma região portuária ou muito próxima disto. Cruzando a análise feita neste trabalho com a de Freitas sobre a pintura de Debret a autora nos relata que uma das mulheres retratada (a primeira) é liberta e tem segundo Freitas “seu local definido no mercado” (FREITAS, 2009, p.75).

² Esta imagem foi retirada de, FREITAS, Iohana Brito de. Cores e olhares no Brasil Oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.



Figura 2: Ferrez, Marc .Quitadeiras 1875 Circa Rio de Janeiro /RJ- Brasil. Coleção Instituto Moreira Salles .

Vejam os a fotografia produzida por Marc Ferrez em fotografia disponibilizada *on line* no site do Instituto Moreira Salles, temos quatro mulheres com seus cestos possivelmente quitadeiras, livres ou não vendendo produtos como verduras e frutas, com indumentárias que cobrem o corpo, turbantes na cabeça e pés descalços. A primeira da direita para esquerda com uma roupa na parte do tronco de cor mais escura que as demais dá à impressão de que seja a de idade mais avançada. Contextualizando o período em que estas mulheres viveram, se “passava” o pós Guerra do Paraguai, o aumento dos movimentos abolicionistas. Estavam elas em anos próximos de obter sua liberdade, se caso já (naquele momento) não fossem. Como sugere Faria muitos “estudos têm demonstrado que o comércio ambulante, a varejo, de alimentos e pequenos objetos, no período colonial e na primeira metade do século XIX, era de domínio feminino. [...]” (FARIA, 2000, p.75), estas mulheres também tenham criado entre elas laços de identidade para resistir a escravidão e o preconceito vivido na sociedade brasileira do século XIX.

Partindo do que foi debatido em sala de aula sobre cultura visual, de que ao descrever e analisar a imagem tem de se ter em mente o período em que o artista produziu, quais seus interesses e quais os públicos alvos, os graus de receptividade que tem sua obra, segundo Knauss, para Mitchell:

[...], a cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual. Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais (KNAUSS, 2006, p.108).

Tomando como base a foto de Ferrez das mulheres trabalhando com o comércio de quitadeiras, percebemos através do visual este terreno em que podemos examinar as desigualdades de Marc com estas fotos? Segundo Araújo em *Marc Ferrez e as imagens da nação: uma investigação acerca da construção da identidade nacional brasileira*, pretende “analisar a construção da ‘imagem mental’ de uma nacionalidade brasileira, concomitante à construção de uma ‘imagem visual’ fotográfica que correspondesse a esta referência nacional.” (ARAÚJO, 2007, p. 2) fotografia acima retirada no período em que segundo a autora Ferrez trabalhava “como ‘fotógrafo-assistente’ da Comissão Geológica do Império entre 1875 e 1876, bem como a divulgação dessa produção nas exposições de que participou em decorrência dessa produção (ARAÚJO, 2007, p. 3)”, além do trabalho científico significou também para Ferrez a possibilidade de um reconhecimento ou conhecimento de um Brasil de proporções regionais imensas com distâncias cada vez mais curtas entre as regiões devido a circulação de imagens (ARAÚJO, 2007, p. 4).

Comparando as duas imagens percebemos que tanto Debret quanto Ferrez, um cada período histórico retrata um Brasil ainda muito rural em que o “braço escravo” era quem sustentava colônia e estado imperial. As diferenças se dão (penso desta forma) pois Ferrez tinha o intuito de criar uma identidade nacional,

partindo do texto de Araújo, já Debret tinha como objetivo retratar a sua viagem na então colônia portuguesa na América.

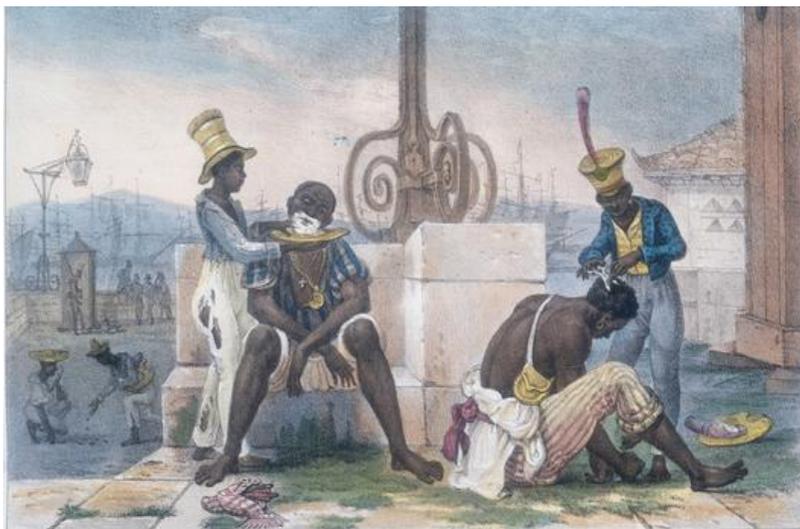


Figura 3: Les barbiers ambulants. Ethnology / Latin America / Brasil: “Les barbiers ambulants” (Black barbers at work in the open air). Lithograph, coloured, after Jean Baptiste Debret (1768–1848). From: J.B. Debret,

Na figura 3 a imagem referente aos Barbeiros ambulantes retratados por Debret, vemos que a imagem retrata quatro homens possivelmente escravos, sendo que os dois em pé de chapéu provavelmente sendo barbeiros (profissão), e escravos de ganho. Trabalhando para escravos que também vivem a via urbana, que o cenário ao fundo aparente ser um ambiente portuário tendo em vista que ao fundo se observa embarcações. Ao fundo tem dois homens também escravizados, ou libertos, ou um livre e outro não que estão jogando o jogo da bolinha ou um tipo diferente de elemento que crie uma sociabilidade. Levanto que o movimento feito por estes dois homens ao fundo, possa ser também o “famigerado” jogo da casquinha, que segundo Soares, realizava não somente a função de sociabilidade e de disputas.

Os jogos de casquinha também retinham esta natureza contraditória: conflito e convivência. Eles constituíam uma disputa que ordenava os vencedores e derrotados a partir

de normas comuns, que todos aceitavam, ou melhor, aceitavam até certo limite, como as desavenças provocadas pelo jogo apontavam cabalmente. (SOARES, 2004, p.181)



Figura 4: Ferrez, Marc. Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba 1882 circa, Vale do Paraíba, RJ, Brasil. Coleção Gilberto Ferrez.

Outro cenário mais do que “comum” no Brasil do século XIX com destaque na historiografia brasileira do período imperial é o meio rural principalmente referente a questão do plantio do café que foi o principal produto exportado até meados do século XX. Na foto tirada por Marc Ferrez de uma lavoura de café com cativos e cativas trabalham no processamento do café na lavoura na região do Vale Paraíba o principal centro produtor de café do Império. Levando em conta este cenário que foi fotografado por Ferrez sobre a produção do café cabe ressaltar que o número de escravos que adentraram o território brasileiro através de uma diáspora forçada no tráfico atlântico, é altíssimo como analisa Chalhoub, principalmente na região do Vale do Paraíba posterior a década de 1820 quando o açúcar e o algodão ainda estavam à frente do café na exportação de produtos do Brasil. Segundo Chalhoub, houve uma “reestruturação do escravismo no Brasil após a decadência da atividade mineradora antecedeu a expansão da

cafeicultura ao longo do Vale do Paraíba fluminense e paulista.” (CHALHOUB, 2012, p.35).

Em suma, segundo Chalhoub durante todo o período de duração do tráfico atlântico de escravos para o Brasil desde o período em que começaram a desembarcar nas terras *brasilis* africanos no século XVI até 1850, quando é proibido o tráfico de escravos no Brasil um número superior ao de “4,8 milhões de africanos escravizados” (CHALHOUB, 2012, p.35) foram enviados forçadamente ao jovem país. Divididos nos períodos entre 1801 a 1850 por Chalhoub nos seguintes números:

[...] no primeiro quartel do século XIX (1801-1825), entraram 1.012.762 africanos; no segundo quartel (1826-1850), 1.041.964, e outros 6800 vieram após a nova lei de proibição do tráfico de 1850. A aritmética dos dados revela que mais de 42% das importações de africanos para o Brasil em três séculos de tráfico negreiro aconteceram apenas na primeira metade do século XIX. Relewa observar que a maioria esmagadora das entradas de escravizados no último período, 1826-50, mais o número residual da década de 1850 destinaram-se à região do atual Sudeste e ocorreu quando tratados internacionais e legislação nacional haviam tornado ilegal o tráfico negreiro (CHALHOUB, 2012, p.35).

Quando a imagem registrada em fotografia por Ferrez o tráfico atlântico já estava “abandonado” devido às leis internas e externas (Eusébio de Queiroz 1850), e muitos dos cativos eram crioulos, ou seja, “nascidos nas senzalas’ em terras brasileiras. Pode se observar que há na fotografia um número de 10 a 12 mulheres, e entre 8 a 10 homens, pelos trajés de cada um é perceptível a se observar essa questão. É que pelo menos esta parte do plantel de escravos (não fica explícito se há mais ou não), no site do Instituto Moreira Salles (que esta estampada na foto as iniciais), que tem a foto em seu acervo não especifica para quem foi que Ferrez a produziu, mostra indícios de que grande parte desta escravaria é formada por mulheres, *neste caso* (grifo meu), na historiografia se aponta que na grande maioria das vezes a regra é outra? Não foram encontradas respostas ou respostas para completar esta análise.



Figura 5: Ferrez, Marc. Escravos na colheita do café 1882 circa. Vale do Paraíba, Rio Grande RJ, Brasil. Coleção Gilberto Ferrez.

Na figura 5, a foto retrata a colheita do café na lavoura em 1882 mostrando homens e mulheres alinhados, com cestos utensílio que muitos dos escravos retratados apresentam ter em mãos, na cabeça ou em outra região do corpo. Na imagem em questão, há seis homens, uns mais velhos outros mais jovens, e quatro mulheres. Detalhe para que todos eles usavam uma espécie de chapéu, muito semelhante ao turbante. Talvez influências da cultura africana como os que desembarcavam em território brasileiro do Golfo do Benin de origem islâmica que marcaram presença efetiva nas regiões do nordeste e com a expansão do café começaram a serem vendidos para as regiões do Vale do Paraíba principalmente.

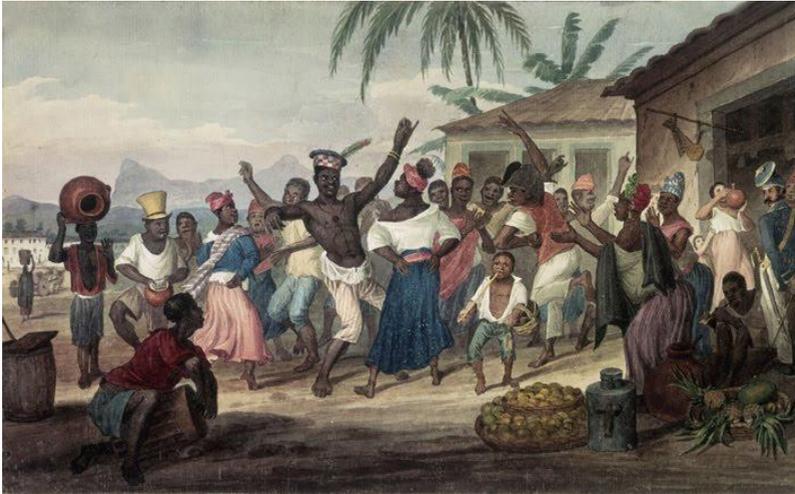


Figura 6: Augustus Earle. Cena de fandango, Campo de St. Anna, Rio de Janeiro, aquarela, 1822, 21 x 34 cm, National Library of Australia.

Na imagem produzida por Earle³ observamos uma das diversas manifestações de escravos no Brasil colonial e imperial, dentre os quais o fandango e a capoeira, duas manifestações que permanecem na cultura brasileira, uma que viera a fazer parte do atual carnaval e outra que se tornara uma legítima arte marcial brasileira. Ao pesquisar sobre o Fandango dança retratada na pintura de Earle nada cientificamente foi encontrado, a não serem relatos de que seja uma dança de origem ou africana ou luso-espanhola, em sites sobre o folclore. Levanto a hipótese de que esta dança seja o Jongo, pelo fato de ter praticado danças africanas assim como pesquisado sobre, ao analisar a imagem pode se perceber que a traços de outra dança, a qual faz parte do patrimônio imaterial brasileiro, como afirmam Mattos e Abreu que o “Jongo do Sudeste”, manifestação de canto, dança e percussão cuja origem é atribuída aos africanos escravizados das antigas áreas

³ As informações sobre o pintor e retratista nascido na Inglaterra ver: GONZAGA, Guilherme Goretti. *AUGUSTUS EARLE (1793 - 1838): PINTOR VIAJANTE. Uma aventura solitária pelos mares do sul*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília-UNB. Brasília-DF, 2012.

cafezeiras do sudeste do Brasil foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro em 2005” (MATTOS; ABREU, 2011, p.1).

Na imagem pode se perceber que o homem que dança com a mulher esta com os braços estendidos, e aparenta dar uma umbigada na parceira de dança, movimento semelhante é feito por alguns companheiros e companheiras ao fundo. Um toca um tambor semelhante ao jongo, uma mulher no canto direito perto dos cestos bate palma o que também ocorre em rodas de jongo quando entoadas as canções. No canto direito vemos quatro pessoas brancas em uma porta que parece ser um estabelecimento, um homem com a farda que possivelmente seja um membro da intendência de polícia do Rio de Janeiro, criada por D. João em 1808. Uma mulher bebendo em uma espécie de copo de barro, com uma criança puxando seu vestido. E ao fundo um homem que parece ser de origem lusa e estar cuidando o estabelecimento como empregado ou como proprietário, o que justificaria a presença do “homem da lei” no local. No canto direito da imagem vemos agachado ou sentado, um rapaz que parece ter uma flauta ou instrumento de boca, ou algum tipo de alimento.



Figura 7: Augustus Earle, Negros brigando, aquarela, 1822(?), 16.5 x 25.1 cm, National Library of Australia.

Na figura 7 vemos dois homens entrando em conflito corporal, expressão corporal que nos remete a capoeiragem praticada pelos escravos no Brasil desde o período colonial, e que foi reprimida nos primeiros anos da República Velha até o governo de Vargas. O africano sem camisa faz um movimento com os pés que parece com um golpe da capoeira contemporânea chamada de benção, na linha abaixo da cintura do outro homem, ambos parecem estar realizando um movimento semelhante a ginga que é pertencente a capoeira.

Ao fundo um homem com farda de militar que possivelmente estava ali para interromper o combate entre os dois, homens. Ao fundo temos uma mulher com uma criança nos braços, e ao lado do que parece ser um vaso de madeira, tem outro homem sentado no chão, com a mão próxima ao rosto. Talvez, e levanto essa hipótese ele tenha sido vítima de furto de um dos dois que estão em conflito. Se pensar a questão das vestes muitas vezes foram símbolos de diferentes grupos étnicos o que também pode ser uma das causas do conflito.

Supondo que o homem sem camisa que aplica o golpe, e porta um cesto em sua mão seja do mesmo grupo do que este caído estes podem ser vítimas, ou quem esta atacando, já que as vestes do homem que esta em primeiro plano à esquerda e camisa vermelha tem a cor semelhante a da mulher com a criança nos braços. O que pode remeter a noção de família escrava neste período, que poderia ser do mesmo grupo étnico para fortalecer as alianças já que havia uma grande diferença entre os povos que eram traficados da África para o Brasil, fez segundo Faria com que “[...] a formação de famílias e de parentelas, estimulada pelos senhores ou por escolha dos próprios escravos, não importa, teria agido no sentido de instituir a *paç das senzalas* (grifo da autora), minimizando os conflitos. [...]” (FARIA, 2007, pág. 125).

No caso da imagem a cima pode ter feito uma aliança entre o próprio grupo, ou acirrado, se caso a mulher tenha laços matrimoniais com outro grupo étnico. Mas o que fica claro na análise, sem hipótese, é que há uma disputa entre dois homens e que nos deixa claro a utilização da capoeira ou outra arte marcial de matriz africana, advinda do continente africano. A capoeira

atualmente prática esportiva difundida no mundo, no período de 1822 quando retratada enfrentava no Rio de Janeiro segundo Soares (2004), uma perseguição muito dura das forças de controle do estado, é o que vemos na imagem de Earle quando o soldado é retratado pulando a cerca. Além de a capoeira ser utilizada como uma “arma” anti-controle do estado, ela também era praticada em disputas entre escravos. Soares aborda também que a capoeira até os anos de 1850 era muito mais praticada por africanos do que crioulos a partir da data citada então ela passaria a ser realizada por crioulos em anos seguintes (SOARES, 2004; 1999).

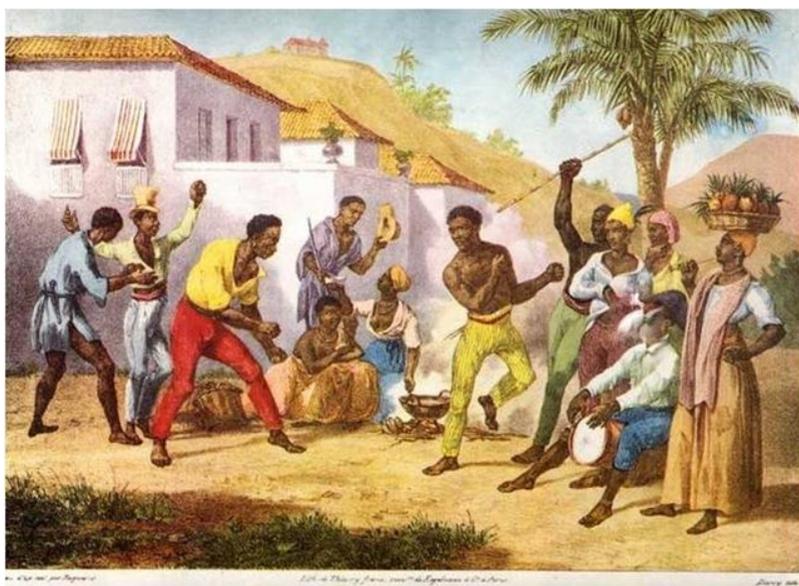


Figura 8: Rugendas, Danse de La guerre.

Na imagem de Rugendas outro pintor que traçou as imagens do Brasil oitocentista tem mais uma vez a imagem da capoeiragem carioca, mais uma vez o tambor faz-se presente, assim como as palmas. Vemos uma preponderância de homens na imagem, o que compara a figura 4 onde na fotografia parecia um número maior de mulheres. Possivelmente fossem um combate de ambos ou também uma brincadeira uns exercícios da capoeiragem, que às vezes poderia acabar em luta. O cesto da mesma forma que

o tambor é um componente na pintura, na cabeça da mulher com frutas que lembram o abacaxi. Ao fundo vemos uma mulher com um pano enrolado na cabeça de cor amarelo e blusa branca e vestido azul, servindo no que pode ser uma espécie de tigela uma refeição, ao homem de roupa de tom de cor roxa com um chapéu em mãos.

Abaixo dele outra mulher com um cesto ao seu lado esquerdo, ela com um vestido de tom amarelo também observa a contenda dos negros denominada Dança da Guerra por Rugendas. Enquanto o homem de camisa de tom verde claro, calça azul e chapéu parece vibrar com a disputa dos dois negros ao centro. E na ponta esquerda o primeiro aparece batendo palmas algo próximo a capoeira contemporânea.

Segundo Soares o meio urbano era um ambiente predileto dos capoeiras,

As ruas, por mais que dificultassem as fugas por sua estreiteza e tortuosidade, eram ideais para um dos golpes mais usados pelos pretos: a cabeçada. Desferida com rapidez, impedia a vítima de qualquer defesa, e o pequeno espaço das ruelas facilitava a aproximação fatal. Era um golpe temido por todos, de escravo a brancos livres. (SOARES, 2004, p.174)

O meio urbano era onde a capoeira começou a se perpetuar na sociedade brasileira, não ficando somente na capital imperial, tendo foco em locais como a Bahia e Recife mais acentuadamente e outros locais em menores números de casos.



Figura 9: Pintura de Johann Rugendas. Título original: “Guerrillas”. Viagem Pitoresca Através do Brasil Pintura de Johann Moritz Rugendas. Título Original: “Guerrillas”. Tradução do título “Guerrilhas”. Gravura do livro “Malerische Reise in Brasilien” (Viagem Pitoresca Através do Brasil). Publicado em 1835 em Paris. Prancha 7, 3º Divisão.

Nesta imagem observamos que ocorre um conflito armado entre forças do império uma tribo indígena, enquanto os primeiros têm armas mais eficientes de combate e por assim sendo mortíferas, os indígenas atacam com arcos e flechas. A questão étnica também é um dado a se analisar, pois os homens com trajés “europeus” tem pela pintura de Rugendas características de mestiços, filhos de europeus com indígenas ou até mesmo com escravas africanas ou crioulas, até mesmo com ex cativas. As cenas pintadas por Rugendas tinham muitas vezes a intenção de registrar o cotidiano de injustiças que ocorriam na sociedade brasileira oitocentista em pinturas. Assim como a guerrilha podemos observar na próxima figura que mostra os castigos realizados em praça pública dos cativos como forma de coerção dos senhores e

dos escravos em relação aos escravos. As formas as quais Rugendas retratou este tratamento dado por uma minoria livre “branca” a maioria negra e indígena, faz pensar que pouco mudou dois séculos após a produção dessas imagens.

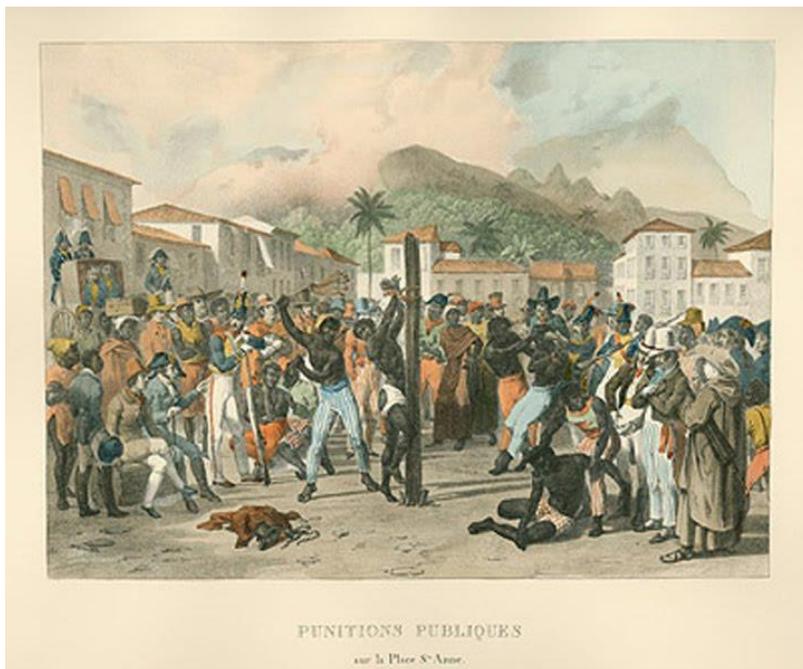


Figura 10: RUGENDAS, Johann Moritz. Punitions publiques sur La Place Ste Anne. Litrografia. 1835

Na figura 10 vemos uma das cenas que todo o professor e professora de história trabalham em sala de aula, desde o ensino fundamental ao superior, obvio que nem sempre o chicote foi uma forma de dominação do senhor para com o escravo. Mas esta era talvez a última instância para que se diminua o “ímpeto transgressor da ordem escravagista”, se assim pode-se dizer. A imagem nos da à percepção do fardo que era a escravidão para homens e mulheres retirados de seus locais de origens para trabalharem nas lavouras de cana, café, em zonas mineradoras, nas fazendas de pecuária e zonas urbanas.

A imagem choca pela receptividade pelo fato de um escravo estar sendo chicoteado pelo outro, talvez uma forma de

romper com as alianças criadas ou até mesmo arrefecer antigas rivalidades étnicas. Segundo Faria na visão de:

Manolo Florentino e José Roberto Góes, a entrada constante de novos africanos de diferentes origens étnicas, pelo tráfico, teria provocado muito mais a dissensão do que a unidade entre eles. As rivalidades históricas entre os diversos povos africanos, ainda em suas terras de origem, teriam impedido que, com facilidade, pudessem criar solidariedades que resultassem na formação de uma comunidade ou na organização mais efetiva contra os senhores, ainda que vivendo todos sob as mesmas condições de cativeiro. [...] (FARIA, 2007, p. 124- 125).

Essas rivalidades criadas no continente acabariam se reproduziam na América fazendo com que as diversas etnias não conseguissem criar em definitivo uma identidade escrava. Mas não se pode ter isto como regra, como já dito anteriormente neste capítulo, tribos diferentes poderiam através de casamentos, mas o fato é que essa unidade entre a comunidade escrava não foi homogênea, porque como afirmam Silva e Reis, as diferentes origens e rivalidades que havia entre os africanos em questões como religião e língua, “tudo o que os dividia não podia ser apagado pelo simples fato de viver um calvário comum. [...]” (REIS; SILVA, 1988, p.20). O mesmo ocorria em relação as relações entre os crioulos nascidos nas terras brasileiras com os africanos, os primeiros criaram relações de negociações mais próximas dos senhores do que os africanos.

Na imagem pode se perceber que dois homens estão sendo presos por outros possivelmente para que sejam os próximos a receberem o castigo, ou que já foram castigados. Estes sujeitos certamente foram contra as regras impostas pelos senhores, ou contra as leis do estado. Durante a escravidão muitos foram os negros castigados por diversas causas, desde crimes como roubos, assassinatos, conspirações e tentativa ou insurreições, e o castigo como açoite serviria para tentar ou acabar contra este ímpeto insurrecional de qualquer tipo.

Em muitas das imagens percebemos jogos de cores nas vestimentas dos escravos, muitas das cores que estes utilizavam em

sua indumentária não seria ao acaso as tonalidades o uso deste ou daquela vestimenta por parte dos cativos. Soares analisa que o chapéu, as fitas, barretes, boné eram sinais claros de identificação destas “nações” africanas. Pois segundo ele os “[...] estes códigos de identificação são cruzamentos de tradições inventadas por africanos com base na experiência da escravidão, junto com simbologias étnicas trazidas da terra natal.” (SOARES, 2004, p.81). Sobre as gravuras de Debret, de africanos que vivem no Rio de Janeiro no período de D. João no Brasil, Soares afirma que os africanos, “[...] gostavam de se apresentar vistosamente, misturando estilos africanos e enfeites europeus. As formas de identificação variavam. Tudo indica que o barrete vermelho e as fitas eram símbolos exclusivos de algumas etnias, enquanto outros africanos, como os da África Ocidental, partilhavam diferentes formas de identificação. [...]” (SOARES, 2004, p.81).

CONCLUSÃO

Conclui-se este trabalho com o que Meneses denomina de trajeto “[...] do visível para o visual,[...]” (MENESES, 2003, p.17), sendo importante, reconhecer as “[...] três modalidades de tratamento; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado.” (idem,ibidem). Nas análises da imagem procurei ter esse trato com a imagens para poder atingir os objetivos, mas valorizando sobre tudo o que era o visível na imagem, o que a pintura/gravura e fotografia transmitiam sem esquecer o contexto em que foi produzida.

Justifico aqui o porquê não considere as análises dos próprios autores como Debret e Rugendas e sim com a historiografia posterior, pois o capítulo foi construído tendo como uma das referências o texto de W.J.T. Michtell *Mostrar o ver uma crítica à cultura visual*, onde no subtítulo o autor trabalha o Mostrar o Ver, acredito que ficaria muito simples e vaga a reflexão, por este motivo o visualizar as imagens e a partir delas “reconstruir” as sociedades ali retratadas.

De acordo como afirma Freitas:

[...]. Se no desenho/pintura os parâmetros de juízo e de valor eram o belo, a fidelidade na imitação da natureza, a conformidade com certos cânones icônicos ou formais, o significado religioso e o interesse da narração figurada, na fotografia reitera-se estes temas, mas de forma a atribuir-lhes novos significados. (FREITAS, 2009, p.124)

Entendo que muito por motivos das escolas clássicas e humanistas que pertenciam estes artistas influenciava nestes valores de belo e fidelidade, mas o que fica como até justificativa para a escolha destas imagens que vai ao encontro do tema trabalhado de cultura visual proposto pelos textos estudados é o que a Freitas denomina como “narração figurada” (idem, ibidem), ou seja, os artistas retratavam o cotidiano de uma forma diferente, do que, por exemplo, um quadro de um barão ou a família de grande senhor do café. Ao visualizar a pintura de Earle sobre o fandango, o que o artista narra é uma festa de escravos e libertos envolvidos que ocorre no dia a dia da zona urbana do Brasil império, a fotografia abrange acredito, um número maior de observadores, pois seu alcance foi muito maior do que a pintura, por exemplo, pois surge no processo de Revolução Industrial e todo o contexto de uma “popularização” destas imagens através do consumo e maior circulação.

Portanto, procurei analisar desde a produção das imagens, sua circulação e a apropriação, os significados que elas produzem ao serem observada tendo compreendido o período e a sociedade ao qual cada uma das imagens foi desenhada ou fotografada. E o processo da história do país que abrange o século XIX a partir da chegada da família real lusitana que caracteriza o começo do processo de independência da colônia ao fim da monarquia no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Viviane da Silva. Marc Ferrez e as imagens da nação: uma investigação acerca da construção da identidade nacional brasileira. **História, Imagens e Narrativas**. nº5, ano 3, set. 2007.

Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/> Acessado em: 20/12/2015

CHALHOUB, Sidney. **A Força da Escravidão ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FARIA, Sheila de Castro. "Identidade e comunidade escrava: um ensaio". **Tempo**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 122- 146, 2007.

FARIA, Sheila de Castro. "Mulheres forras - riqueza e estigma social". **Tempo**, Niterói, v. 5, n. 9, p. 65-92, jul. 2000.

FIGUEREDO, Luciana da Conceição. Jongo e Resistência Cultural. **Revista África e Africanidades** - Ano 2 - n. 8, fev. 2010.

FREITAS, Iohana Brito de. **Cores e olhares no Brasil Oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

GINZBURG, Carlo, **Medo, reverência e terror quatro ensaios da iconografia política**. Tradução: Federico Carotti; Joana Angélica d'Avila Melo; Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Companhia das Letras. 2014.

GONZAGA, Guilherme Goretti. **Augustus Earle (1793 - 1838): pintor viajante. Uma aventura solitária pelos mares do sul**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília-UNB. Brasília-DF, 2012. KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan. -jun. 2006.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. "Remanescentes das Comunidades dos Quilombos": memória do cativo, patrimônio cultural e direito à reparação. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, p. 1-19, julho, 2011.

Acessado em 12/01/2016.

Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299778862_ARQUIVO_anpuh2011.pdf

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. v. 23, n. 45. São Paulo: ANPUH, p. 11-36.

MITCHELL, W.J.T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Journal of Visual Culture**. p.1-20, 2002.

SILVA, Eduardo. REIS, João José. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Capoeira Escrava e Outras tradições Rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2004.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial, (1850-1890)**. Rio de Janeiro: Access, 1999.

BASEADO EM FATOS REAIS: O OUTRO LADO DA VEICULAÇÃO MIDIÁTICA ACERCA DA CANNABIS

Paulo Vargas Junior

Nos dias atuais dificilmente veremos veiculadas na mídia, principalmente nos meios de comunicação de massa, como rádio e televisão, algo que não relacione o uso de drogas a criminalidade e violência. E, dentre a vasta gama de drogas lícitas e ilícitas, poucas possuem tantas controvérsias, entre aquilo que é divulgado na mídia e os resultados das pesquisas científicas e relatos de usuários, como a *Cannabis*.

A planta possui íntima ligação com a humanidade desde tempos remotos, auxiliando no desenvolvimento da sociedade em diversas áreas, seja como alimento, uso recreativo, matéria-prima para manufatura ou em rituais religiosos, sendo apontada inclusive como um catalisador para o pensamento mítico humano (LABATE; GOULART, 2005).

Um dos vestígios mais antigos da *Cannabis* já encontrados, datados em cerca de 12 mil anos, ainda no período neolítico, tratam-se de vasos feitos com barro e corda de cânhamo descobertos em um sítio na província de Yuan-shan (atual Taiwan). A farmacopeia¹ mais antiga existente, a Pen⁷TsaoChing, que teve sua compilação estimada entre os séculos I e II A.C. já indicava a *Cannabis* para diversos males, sendo conhecida dos chineses pelo menos há 2000 anos onde a planta aparece presente na farmacopeia que recomenda seu uso para prisão de ventre, malária, reumatismo e dores menstruais (ROBINSON, 1999). A planta aparece também nas ruínas de Pompeia através de sementes carbonizadas, em pedaços de tecidos e pólen encontrados no túmulo do faraó Akhenaton e na múmia de Ramsés II, respectivamente (ROBINSON, 1999).

Há muito tempo descobrimos que algumas substâncias e plantas tinham o poder de alterar o estado de consciência. Diversas

¹Conjunto de informações técnicas das substâncias, princípios ativos e coadjuvantes.

civilizações atribuem esse estado como formas de contato espiritual, deuses ou forças mágicas da natureza (LABATE, 2005). E a *Cannabis* é uma das chamadas plantas de poder², e sua presença é aparente em diversos rituais religiosos e espirituais, por exemplo, o hinduísmo, budismo, islamismo, dentre outras, bem como as diversas ramificações das religiões de matriz africana (ROBINSON, 1999). E medicinalmente vimos que seu uso remonta a milhares de anos.

As navegações ultramarinas que ocasionaram na descoberta do “novo mundo” não teriam o mesmo êxito se as velas e cordames das embarcações não fossem feitos a partir das fibras da *Cannabis*, uma vez que possuíam maior resistências as interpeles climáticas e a maresia (ROBINSON, 1999).

Porém, essa relação do ser humano com a *Cannabis* com certeza é bem mais antiga, pois, por se tratar de um organismo biológico, ou seja, orgânico, tem sua decomposição rápida tornando difícil de encontrar indícios remotos de sua existência, principalmente em períodos anteriores ao advento de técnicas de perpetuação da memória como a escrita

Então, como chegamos ao cenário atual?

Para respondermos a essa questão precisamos entender as relações de poder que envolvem política, indústria e mídia nos EUA nos primórdios do século XX, cujo resultado foi globalizado posteriormente, principalmente nos países com relações alinhadas com a política norte-americana.

Nos EUA em 1920 devido a pressão de grupos religiosos dava início à repressão do consumo, produção e comercialização do álcool, chamada de Lei Seca que durou até 1933. E com isso a *Cannabis* que antes era associada aos mexicanos começou a entrar em diversos outros grupos da sociedade.

Nesse período surge a figura de Henry Anslinger³ encarregado de reprimir o tráfico de bebidas alcoólicas e um dos

²Plantas e substâncias derivadas que em algumas culturas são consideradas mestres em forma vegetal, capazes de ensinar ao homem o caminho de contato com os deuses, sabedoria e conhecimentos que moram além (ou dentro) da realidade palpável ou que podem trazer a cura de diversos males físicos, mentais e espirituais.

³Anslinger (1892-1975) foi comissário do Departamento Federal de Narcóticos dos EUA

responsáveis por incentivar a discriminação dos mexicanos, que naquele momento eram a força bruta de trabalho e imigravam aos milhares para os EUA. Em 1929 com a quebra da bolsa essa antipatia pelos mexicanos aumentou, eram acusados de roubar os empregos dos trabalhadores americanos e que a *Cannabis* dava a eles força sobre humana e uma vantagem nas disputas das escassas vagas de trabalho.

Com isso Anslinger usou de seu aparato repressor para disseminar ideias preconceituosas sobre a planta e encontrou um poderoso aliado.

Dono de uma grande rede de jornais Willian Randolph Hearst⁴, então empresário do ramo da imprensa e político, utilizou de sua influência para impregnar os mitos contra a *Cannabis* e o preconceito aos mexicanos na sociedade americana. Hearst possuía motivos pessoais para fomentar a antipatia frente aos mexicanos, pois, em 1910 a tropas de Pancho Villa desapropriaram uma colossal propriedade sua.

Anslinger também possuía interesses no banimento da *Cannabis* tanto da esfera social como industrial. Ele era casado com a sobrinha de Andrew Mellon⁵, então proprietário da GulfOil, uma gigante empresa petrolífera e um dos principais investidores da Du Pont, outra gigante no setor têxtil (HERER, 1985).

Nessas décadas iniciais do século XX eram desenvolvidos diversos produtos derivados do petróleo como plásticos, aditivos para combustíveis, fibras sintéticas (náilon), processos químicos para fabricação de papel, etc. E esses produtos disputavam mercado com a *Cannabis* que servia para todas essas áreas e uma infinidade de outras mais. Então de forma cooperativa Anslinger,

(FBN).

⁴ Criador da noção de imprensa marrom de notícias sensacionalistas e origem duvidosa, chegando a controlar uma rede de cerca de 30 jornais e revistas, cujos quais, foram utilizados para fazer *lobby* em defesa de interesses de seus financiadores, esses por sua vez eram empresas da área farmacêutica e de celulose. Foi representa Democrata na Câmara dos Representantes dos Estados Unidos, eleito duas vezes. Hearst inclusive foi o inspirador do *Cidadadão Kane* de Orson Welles

⁵ Andrew Mellon (1855-1937) foi embaixador dos EUA no Reino Unido e Secretário do Tesouro dos Estados Unidos.

Andrew Mellon e Hearst uniram forças para demonizar a planta e retirá-la do mercado e do âmbito social.

Com o fim da Lei Seca todo aparato repressor criado para o tráfico de álcool agora era direcionado para as drogas, em especial a *Cannabis*. A frente do FBN (Federal Bureau of Narcotics) uma agência do governo criada para combate aos produtos narcóticos, estava Anslinger, que de posse de tal poder passou a influenciar o governo norte-americano para adotar medidas duras de repressão ao uso da *Cannabis* bem como manipular os líderes da Liga das Nações com suas ideias de tratar o uso de drogas com mais opressão.

A então Liga das nações criava em 1921 a Comissão Consultiva do Ópio e de Outras Drogas Nocivas, no intuito de seguir mediando os conflitos oriundos das batalhas travadas entre China e Inglaterra⁶, provocados pelo interesse na papoula⁷, além de regulamentar e fiscalizar o comércio do ópio. O Brasil, alinhado com as recomendações dos EUA adere aos acordos de cunho proibicionista, porém, a *Cannabis* não estava inclusa na lista de drogas nocivas, que focalizava mais nas questões ligadas ao ópio e a coca⁸.

Na reunião da Liga em 1924, composta por mais de 100 países, o representante do Egito o médico Abdul Sadam *el Guindy*, então presidente da subcomissão criada para discutir os perigos do haxixe, que teve a inclusão posta em pauta após grande insistência do postulador egípcio alertando os integrantes sobre os perigos do consumo da droga.

A subcomissão foi formada por especialistas de Grã-Bretanha, Índia, Egito, Grécia e Brasil. O representante brasileiro Pedro Pernambuco Filho, mais conhecido como Dr. Pernambuco, inflamou a reunião ao relatar os casos associados entre a *Cannabis* e os negros que vinham sendo estudados por diversos médicos sanitaristas brasileiros que atribuíam o uso à degeneração do

⁶Também chamada de Guerra Anglo-Chinesa (1839-842 e 1956-1960).

⁷*Papaver rhoeas* (nome científico) planta de caráter ornamentista e alimentício, também utilizada para a produção do ópio.

⁸*Erythroxylum coca* (nome científico) planta que, adicionada a outros elementos químicos, é utilizada para a extração da cocaína.

indivíduo, porém, com caráter nitidamente racista mascarado por argumentos científicos.

Como recomendado pela subcomissão, a Cannabis teve sua inclusão aceita na lista de drogas proscritas, e a proibição que antes era uma questão local, ganhou status mundial e a repressão passou a ser extensa e intensa.

Como diz o cientista político, pesquisador do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre psicoativos, Thiago Rodrigues: “Como não é possível proibir alguém de ser mexicano, proíbe-se algo que seja típico dessa etnia” (RODRIGUES *apud* BURGIERMAN; NUNES, 2002, p.35). Para os EUA a proibição serviu para controlar a massa migratória mexicana tornando-os sempre ameaçados de detenção, e no Brasil, para manter as classes mais marginalizadas da sociedade, onde predomina o contingente de negros, sobre controle.

Mesmo com as pesquisas realizadas em tempos contemporâneos utilizando de critérios baseados nos níveis de dependência e danos à saúde do usuário, bem como os males que o uso dessas substâncias atinge a terceiros, ou seja, o círculo social do indivíduo consumidor, a planta ainda causa repulsão dos governantes.

Vemos isso ao comparar drogas (lícitas e ilícitas) classificadas de acordo com seu poder de dano ao usuário e a terceiros. O elaborador da pesquisa David Nutt, psiquiatra e neurofarmacologista, ocupava no governo britânico o cargo de assessor no Conselho Consultivo sobre o Abuso de Drogas, porém, em 2007 ao publicar um artigo sobre os malefícios das drogas no periódico científico *The Lancet* contrariou as expectativas do governo inglês ao apontar que as drogas lícitas são mais prejudiciais que muitas que estão nas sombras da criminalidade. Com isso Nutt foi demitido do seu posto o que motivou posteriormente a saída de outros membros incomodados com a represália do Estado, fundando posteriormente o Comitê Científico Independente sobre Drogas.

Em 2010, Nutt publicou no mesmo periódico um estudo mais elaborado analisando amplamente o dano social e a saúde provocados pelas drogas. Vejamos o gráfico 1 e 2 abaixo:

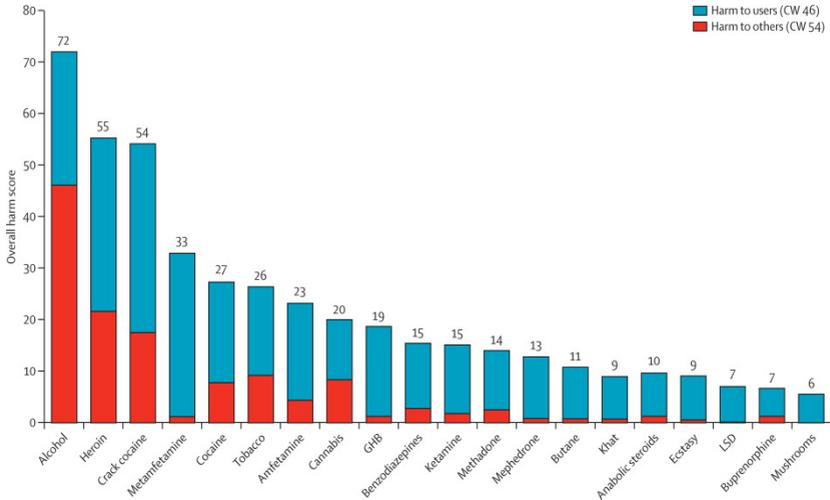


Gráfico 1: Relação entre tipos de drogas, danos a usuários e terceiros. Fonte: NUTT; KING; PHILIPS (2010).

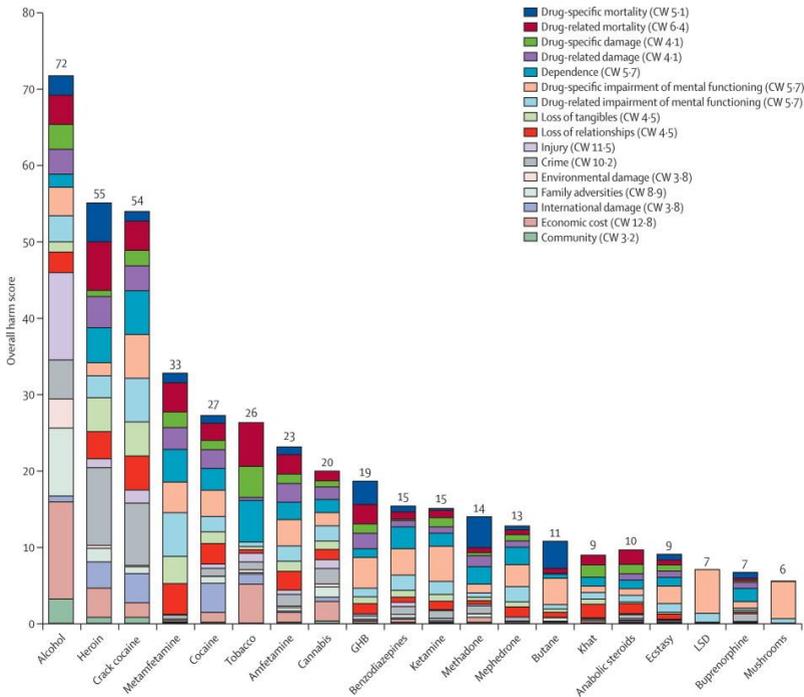


Gráfico 2: Relação entre tipos de drogas, danos a usuários e terceiros - detalhado. Fonte: NUTT; KING; PHILIPS (2010).

O primeiro gráfico está organizado de acordo com cada item pesquisados, já o segundo, engloba de maneira geral os tópicos apresentando apenas a divisão em danos ao usuário e danos a terceiros.

O que surpreendeu a muitos provocando controvérsias com a pesquisa de Nutt é a posição que drogas tidas como malélicas ocupam em relação a outras de livre aceitação no meio social. A *Cannabis*, por exemplo, aparece em oitavo lugar no *ranking* de substâncias nocivas, estando atrás do tabaco e muito distante do primeiro colocado, o álcool, ambas de uso lícito em muitos países.

O álcool inclusive deixa para trás concorrentes químicos tido como drogas pesadas como a metanfetamina, crack, cocaína e heroína.

Nesse inventário de substâncias vedadas nenhuma possui a inclusão tão controversa quanto à maconha (*Cannabis*). Se hoje associamos a planta com criminalidade e violência é devido a um intenso trabalho de demonização que perdura ao longo de muitos anos. Essa campanha em prol da depreciação toma um forte impulso após as décadas iniciais do século XX, tendo como base interesses políticos e econômicos, utilizando principalmente quesitos fundamentados em preconceitos raciais para justificação das medidas adotadas para o ecocídio⁹ da *Cannabis*.

Um dos danos causados por essa difusão midiática controlada pelos interesses daqueles que investem seu capital no produto desses meios de comunicação são a falta de informações coerentes a respeito do tema e as demandas das parcelas da sociedade atingidas pela forte repressão geradora de violência e exclusão.

A objetividade jornalística, aquela que demanda a neutralidade da imprensa, para que caiba ao leitor a livre interpretação dos fatos veiculados, não passa de um mito. Sobre esses fatos é exercida pela mídia a função de mediadora entre o leitor e a realidade. Ou seja, na apresentação desses fatos já está embutida a visão do mediador, pois, quando chegam ao público esses fatos já foram selecionados, analisados e interpretados.

⁹Expressão que pode ser utilizada para fazer referência à destruição em larga escala do meio ambiente.

Sendo assim, a mídia exerce nas formações de opiniões grande poder e sua interpretação vira um poderoso instrumento de manipulação da vida social.

Com o advento da sociedade moderna e urbana a opinião pública deixou de ser difundida entre pessoas ou grupos e mídia de massa se torna o divulgador de ideias sobre determinados eventos. Além da influência como meio propagação de ideias a mídia surge como fonte de identificação de grupos, podendo refletir ou influenciar o pensamento da sociedade.

Dessa forma a divulgação de fatos pela mídia pode levar a produção de crenças inverídicas como importante ferramenta de perpetuação de conhecimento e educação.

A maneira geral que a mídia aborda a temática do uso de drogas culmina por gerar a sensação de insegurança na população, contribuindo com a perpetuação da criminalização da pobreza apontando a repressão como único meio de tratar as questões inerentes ao uso de substâncias psicotrópicas.

Com tudo a era digital e a difusão da internet ao redor do mundo fez com que surgissem formas de comunicação com maior autonomia como redes sociais, fóruns, websites que conglomeraram inúmeras pessoas acerca de determinado tema gerando debate e informação o que contribui significativamente para a formação de ideais.

A *Cannabis* entrou nesse cenário difundindo sua gama de utilidades e trazendo a luz informações mais coerentes com a realidade da planta, mostrando que a relação com a criminalidade está ligada muito mais a repressão do que ao consumo, “pois numa sociedade em que por meio de traços socioeconômicos a desigualdade de vida se faz tão presente, acaba trazendo consigo a criminalidade, a violência, o tráfico, a repressão policial e o preconceito” (SILVA, 2015).

Com isso a *Cannabis* que antes aparecia nas mídias de massa através da associação com a violência e a criminalidade começa a surgir também em tons mais sóbrios e condizentes com a realidade, com maior destaque para seu uso medicinal, permanecendo um certo tabu em relação ao uso recreativo e descrédito com relação ao seu uso industrial. Sendo a planta versátil para fabricação de

tecidos, plásticos, cosméticos, alimentos, combustível, enfim, infinitas possibilidades de aplicação. Dessa forma, poderia ter uma maior veiculação de seus usos, mas, sua associação com a criminalidade ainda supera em muito os outros aspectos na difusão midiática de massa.

CONCLUSÃO

Apesar dessa associação íntima da *Cannabis* com o desenvolvimento da sociedade, ao longo do tempo o interesse pessoal daqueles que detinham o poder e o controle da política, da indústria e da mídia difundiram mitos a respeito da planta afim de favorecer certos setores que tinham muito a ganhar com o processo de demonização da *Cannabis*.

Dessa forma a planta permaneceu a sombra da violência e criminalidade por muito tempo, vindo a ganhar novos ares com o advento da era digital e da internet que propiciaram o resgate da cultura da *Cannabis*, seus usos e aplicações. E, apesar da mídia de massa inda perpetuar os mitos acerca da planta, mantendo a repressão como solução, aos poucos surgem lampejos das luzes em torno da *Cannabis* através da divulgação de outras potencialidades e realidades que envolvem cultura canábica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURGIERMAN, D. R.; NUNES, A. A verdade sobre a maconha. **Superinteressante**, São Paulo, ed. 179, 2002.
- FÁVERO, Vitor Augusto Rodrigues; DE MORAES, Érika. **Legalização da maconha: a cobertura da grande mídia brasileira**.
- FERNANDES, Vagner Ribeiro; FUZINATTO, Aline Mattos. Drogas: proibição, criminalização da pobreza e mídia. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITO E CONTEMPORANEIDADE**. 2012.
- HERER, Jack; MEYERS, Jeff; CABARGA, Leslie. **The emperor wears no clothes**. Quick American Publishing Company, 1993.

LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia. **O uso ritual das plantas de poder**. FAPESP, 2005.

NOTO, Ana Regina et al. Drogas e saúde na imprensa brasileira: uma análise de artigos publicados em jornais e revistas Drugsandhealth in theBrazilianpress: ananalysisofarticlespublished in newspapers. **Cad. Saúde Pública**, v. 19, n. 1, p. 69-79, 2003.

NUTT, D.J.; KING, L.A.; PHILIPS, L.D.. Drug Harms in the UK: **Multicriteria Decision analysis**. The Lancet, 376: 2010.

ROMERA, Liana. Drogas e mídia: influências no lazer da juventude. **LICERE-Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, v. 12, n. 3, 2009.

RONZANI, Telmo Mota et al. Mídia e drogas: análise documental da mídia escrita brasileira sobre o tema entre 1999 e 2003. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 14, n. 5, p. 1751-1761, 2009.

SILVA, Deysianne Oliveira Bomfim da. **A questão da maconha no Brasil: proibir é a solução?**. 2016.

SOBRE OS AUTORES

Ana Paula Penkala

Doutora em Comunicação e Informação (PPGCOM/UFRGS), Mestre em Ciências da Comunicação (PPGCCOM/UNISINOS) e Bacharel em Comunicação – Jornalismo (ECOS/UCPel). Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design do Centro de Artes da UFPel. Pesquisa relações entre gênero, cultura midiática, cultura pop e linguagem visual; cultura e imaginário no design e no cinema; cibercultura.

Aristeu Elisandro Machado Lopes

Doutor e mestre em História (PPGH/UFRGS), licenciado em História (UFPel). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel. Coordenador do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias – LIPEEM/UFPel.

Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho

Mestrando em História (PPGH/UFPel), Mestre em Filosofia (UNISINOS), Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (ESPM/RS) e Licenciado em Filosofia (UNILASALLE/Canoas).

Biane Peverada Jaques

Doutoranda em História (PPGH/PUCRS), Mestra em História (PPGH/UFPel) e Bacharela em História (UFPel).

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Doutora em Educação (PPGE/UFPel), Mestre em Educação Ambiental (FURG) e graduada em Artes Visuais (FURG) e Engenharia Civil (FURG). Professora adjunta do Centro de Artes (UFPel)/Artes Visuais. Coordenadora do PhotoGraphhein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur (Germanística/Literatura Alemã Antiga) (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)-Alemanha, Mestra em História Comparada

(UFRJ) e Graduada em Letras: Português e Alemão (UFRJ). Professora do Curso de Letras Português e Alemão (UFPe) e do Programa de Pós-Graduação em História (UFPe)

Gabriela Brum Rosselli

Mestranda em História (PPGH/UFPe). Licenciada e Bacharela em História (UFPe). Bolsista Capes.

Gissele Azevedo Cardozo

Mestra em Design e Tecnologia (UFRGS), Graduação em Artes Visuais/ Habilitação em Design Gráfico (UFPe). Professora Assistente dos cursos de Cinema, Design Gráfico e Design Digital (UFPe).

Ítalo Franco Costa

Graduando em Artes Visuais – Licenciatura (UFPe). Pesquisador do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPe/CNPq).

Joana Luisa Krupp

Graduanda em Design Gráfico (UFPe).

Lisandra Xavier Guterres

Bacharela em Design Gráfico (UFPe).

Lucas Pessoa Pereira

Mestre em Artes Visuais (UFPe) e Bacharel em Design Gráfico (UFPe).

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Doutora em Comunicação Social (PUCRS), Mestra em Educação (UFPe) e Graduada em Artes Plásticas (FURG). Professora adjunta dos Cursos de Design do Centro de Artes (UFPe).

Maicon Alexandre Timm de Oliveira

Mestrando em História (PPGH/UFPe) e Licenciado em História (UFPe).

Márcia Tavares Chico

Mestra em Letras (PPGL/UFPel) e Licenciada em Português/Inglês (UFPel).

Mônica Lima de Faria

Doutora e Mestra em Comunicação Social (PUCRS) e Graduada em Artes Visuais/Habilitação Design Gráfico (UFPel). Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas nos cursos de Design Gráfico e Design Digital.

Mônica Renata Schmidt

Mestra em História (PPGH/UFPel), Bacharela em História (UFPel) e Graduanda em Antropologia (UFPel).

Paulo Vargas Junior

Licenciado em História (UFPel)

Tatiana Brandão de Araujo

Doutoranda em História (PPGH/PUCRS), Mestra em História (PPGH/UFSC) e Bacharela em História (FURG).

Ticiane Pinto Garcia

Mestranda em História (PPGH/UFPel). Licenciada e Bacharela em História (UFPel). Bolsista Capes.

Vinicius Cardoso Nunes

Mestrando em História (PPGH/UFPel). Licenciado e Bacharel em História (UFPel).

Vinicius Carvalho Veleda

Mestrando em História (PPGH/UFPel). Licenciado e Bacharel em História (UFPel). Bolsista Capes.

Viviane Martini

Mestranda em Letras (PPGL/UFPel) e Licenciada em Português/Inglês (UFPel).