

ZANZALÁ: REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS SOBRE
GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS E AUDIOVISUAIS VOL. 7. N. 1

GÊNEROS EM QUESTÃO



ORGS. LUIZA LUSVARGHI E LUIZ FELIPE ROCHA BAUTE

Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros em suas múltiplas plataformas ou manifestações: prosa, poesia, cinema, televisão, teatro, música, *videogames*, etc. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: *Zanzalá e O Reino do Céu* (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

ISSN 2236-8191

Site

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

E-mail

revistazanzala@gmail.com

Editores

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
luiza.lusvarghi@gmail.com

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
pedro75@unicamp.br

Theresa Medeiros
Universidade Federal de Juiz
de Fora, Brasil
theresa.medeiros@ufjf.br

Editores associados

Carolina de Oliveira Silva
Edson Pereira da Costa Júnior
Ester Marçal Fér
Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute
Lucas Procópio Caetano
Matheus Mendes Schlittler
Natasha Romanzoti

Revisão de textos

Carolina de Oliveira Silva
Ester Marçal Fér
Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute
Luiza Lusvarghi
Natasha Romanzoti

Capa

Santinelli Projetos Editoriais
Isabella Ricchiero Stefanini

Projeto Gráfico

Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute

Diagramação

Santinelli Projetos Editoriais
Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute

Sumário

Editorial

- 4 *Gêneros em questão: à guisa de introdução*

Luiza Lusvarghi e Luiz Felipe Baute

Autores convidados

- 7 *Madame Brouette (2002) e Nha fala (2002): musicais africanos de múltiplos trânsitos*

Jusciele Oliveira, Leandro Afonso Guimarães e Wanderley de Mattos Teixeira Neto

- 28 *Do teatro ao streaming: rastros e entre-lugares do melodrama nas narrativas ficcionais do passado e do presente*

Lucas Martins Néia

- 51 *O que é suspense para a Netflix?*

Luís Enrique Cazani Júnior

Artigos

- 68 *Sabrina e Carmen, as bruxas rebeldes: feminismo, hibridação cultural e questões de gênero nas séries originais teen da Netflix*

Luiza Lusvarghi

- 82 *A linguagem cifrada de Eros: suspense, comédia romântica e Você*

Carolina Oliveira do Amaral

- 98 *Era uma vez um crime: a linguagem documental e o gênero da ficção policial*

Tatiana Helich, Tatiana Siciliano e Valmir Moratelli

- 118 *Encenação e afeto na composição do horror em Hereditário e Midsommar*

Ana Maria Acker, Alexia Rodriguez, Éverton Barboza e Paola Altneter

Entrevista

- 145 *Isis Broken, travesti bruxa cangaceira sergipana*

Samuel Macêdo

Resenha

- 150 *Monstras irradiantes – um novo tratado da monstrologia*

Marina Costin Fuser



Gêneros em questão: à guisa de introdução

Já há muito tempo têm se superado a percepção de que gêneros cinematográficos ou audiovisuais se resumem a sistemas estanques, cujo intuito seria restrito à rotulagem e limitação de grupos de narrativas a partir de seus respectivos elementos temáticos ou estéticos. Seja nos estudos acadêmicos, na crítica especializada ou entre o público espectador, a ideia de que os gêneros se expandem, se hibridizam e até mesmo se confundem tem se tornado um consenso — especialmente em um momento no qual as circunstâncias de produção, distribuição e exibição passam por reestruturações, intensificadas pela pandemia de COVID-19 e o avanço de serviços de *Subscription Video on Demand (SVOD's)*, popularmente conhecidas como plataformas de *streaming*.

Deste modo, os gêneros seriam, como sugere Robert Stam em *Introdução à Teoria do Cinema* (São Paulo, Papyrus Editora, 2010), um trampolim para a criatividade e a inovação. Ou ainda, sob uma perspectiva metafórica inspirada na geografia ou cartografia, os gêneros cinematográficos e audiovisuais poderiam configurar terrenos de solo movediço e topografia acidentada, sobre os quais as delimitações serviriam apenas como referências ou itinerários, constantemente sujeitos a reconfigurações ou realocações.

A partir dessa ótica, com a chamada inicial proposta e escrita por Lucas Procópio Caetano, a Revista Zanzalá convidou autores a contribuírem com o dossiê *Gêneros em questão*, visando reunir artigos que promovessem reflexões acerca dos mais variados gêneros cinematográficos e audiovisuais em narrativas, que questionassem suas fronteiras e nos apresentassem questões como:

- Um gênero ficcional pode ser superado, como indica a recente polêmica do pós-horror?
- O avanço das plataformas de streaming influencia na realização e na recepção de determinados gêneros?
- Como a centralização de personagens não-brancos, não-cisgêneros e não-heterossexuais

modifica paradigmas genéricos em narrativas contemporâneas?

- Gêneros solidificados por Hollywood estão sendo subvertidos por realizadores oriundos de países emergentes através da democratização dos meios de produção audiovisual?
- Os realizadores contemporâneos estão trabalhando de maneira mais autorreflexiva com os gêneros?
- Podemos falar em gêneros transmidiáticos?
- Gênero e autoria: novas reflexões sobre o tema.

De todo modo, o dossiê *Gêneros em questão* não se pretendia restrito às indagações elencadas acima. Ao contrário, os autores foram convidados para essa chamada a fim de levantar possíveis temas para nortear e inspirar a discussão, que vem sendo estimulada pelas produções interculturais e transculturais produzidas pelas plataformas de *streaming*, com destaque para Netflix, que inovou a produção local. A seleção final traz a essas especulações analíticas uma série de abordagens, ordenadas em quatro seções: *autores convidados*, *artigos*, *entrevista* e *resenha*.

O cinema passa por hibridações não somente por conta das coproduções, mas também da integração de circuitos regionais de produção ao grande circuito exibidor por meio das plataformas de *streaming* e dos festivais e mostras ao redor do mundo. É forçoso reconhecer, entretanto, em produções musicais africanas como *Madame Brouette* (2002) e *Nha fala* (2002): *musicais africanos de múltiplos trânsitos* a influência dos musicais hollywoodianos — ainda que sob o processo de aculturação local dessa produção, extremamente popular na África. Ainda na seção de autores convidados, temos um levantamento histórico sobre as origens do melodrama. A investigação de *Do teatro ao streaming: rastros e entre-lugares do melodrama nas narrativas ficcionais do passado e do presente* nos permite uma mirada ampliada na produção recente de ficção seriada brasileira e mundial em obras contemporâneas como *Avenida Brasil* (2012), a série *Coisa Mais Linda* (2019-2020), além da espanhola *A Casa de Papel* (2017-2021). Ademais, o artigo *O que é suspense para a Netflix*, baseando-se nos conceitos de análise cultural de Mittell (2000) e Altman (2000), busca expor estratégias utilizadas pelo grupo, que começou nos Estados Unidos e agora distribui conteúdos oriundos dos quatro cantos do mundo, para explorar elementos do *thriller* e do suspense como ingredientes de gêneros ficcionais distintos.

O estudo *Sabrina e Carmen, as bruxas rebeldes: feminismo, hibridação cultural e questões de gênero nas séries originais teen da Netflix* abre a seção de artigos e explora as relações entre a ficção seriada destinada a adolescentes e jovens adultos produzida pela Netflix e a representação das

relações de gênero nas séries *O Mundo Sombrio de Sabrina* e *Siempre Bruja*. O suspense e a narrativa criminal estão em alta, e dão outro sentido à produção romântica de algumas obras, questão proposta pelo artigo *A linguagem cifrada de Eros: suspense, comédia romântica em Você*, que analisa essa produção original da Warner Horizon para o canal Lifetime, que acabou alcançando êxito mundial a partir de seu ingresso — e subsequente incorporação como série original — na Netflix. Por sua vez, o artigo *Era uma vez um crime: A linguagem documental e o gênero da ficção policial* examina as hibridizações entre o documentário realista e a narrativa criminal cada vez mais em voga nas telas brasileiras, tanto no cinema quanto na televisão aberta e no *streaming*. O caso de Elize Matsunaga, transformado em doc. pela Netflix, permite acompanhar essa evolução em que o enigma perde espaço na narrativa para a construção da personagem, alçada a posição de celebridade pela mídia por ter assassinado um importante executivo do país. Para concluir este bloco, a delicadeza de certas narrativas que deveriam ser mais intimistas e até filosóficas, posto que trazem questionamentos humanistas, é o mote para o artigo *Encenação e afeto na composição do horror em Hereditário e Midsommar*.

Na seção de Entrevistas temos um perfil da cantora, performer e repentista sergipana Isis Broken, a “trava cangaceira”. Isis mescla elementos de contos góticos de horror e do folclore nordestino para compor sua personagem nos palcos e nos clipes, um deles, *O Clã*, premiado no Festival de Cinema de Vitória de 2018. O último clipe, *Ararinha da Viola*, assinado como um filme pela diretora Letícia Pires, com roteiro da própria cantora, é uma homenagem ao avô da artista, repentista como ela. Para fechar a edição temos ainda a resenha do novo livro de Rosalind Galt, intitulado *Alluring Monsters: The Pontianak and Cinemas of Decolonization* (Columbia University Press, 2021). A obra discorre sobre uma entidade mítica feminina asiática, na verdade um vampiro fantasma, e que aparece com constância na produção cinematográfica da Indonésia. A personagem e a obra de Galt nos é apresentada na resenha *Monstras Irradiantes: Um novo tratado da monstrologia*.

Luiza Lusvarghi
Luiz Felipe Baute

Equipe Editorial Zanzalá



***Madame Brouette* (2002) e *Nha fala* (2002): musicais africanos de múltiplos trânsitos**

***Madame Brouette* (2002) and *Nha fala* (2002): African Musicals of Multiple Transits**

Jusciele Oliveira¹
Leandro Afonso Guimarães²
Wanderley de Mattos Teixeira Neto³

Resumo

No artigo, propomos um olhar sobre *Nha Fala* (2002) de Flora Gomes e *Madame Brouette* (2002) de Moussa Sene Absa pelo prisma da análise de gênero cinematográfico. As obras escolhidas são representativas dos cinemas africanos do século XXI e tensionam discussões sobre suas respectivas classificações como musicais a partir de negociações empreendidas pelos seus cineastas com as convenções estipuladas para esse grupo de filmes por tipificações tradicionais.

Palavras-chave: Gêneros Cinematográficos; Cinemas Africanos; Musicais; *Nha Fala*; *Madame Brouette*.

Abstract

In the article, we propose a look at *My Voice* (2002) by Flora Gomes and *Madame Brouette* (2002) by Moussa Sene Absa through the prism of cinematographic genre analysis. The chosen movies are representative of the african cinema of the 21st century and stresses discussions about their respective classifications as musicals based on negotiations undertaken by their filmmakers with the conventions stipulated for this group of films by traditional typifications.

Keywords: Cinematographic Genre; African Cinema; Musicals; *My Voice*; *Madame Brouette*.

¹ Doutora em Comunicação, Cultura e Artes, pelo CIAC/UALG-PT.

² Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA.

³ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA.

Notas introdutórias sobre gêneros cinematográficos: para um debate possível nos cinemas africanos

Os gêneros cinematográficos, na origem latina do termo, foram associados ao sentido de categoria e/ou agrupamento. A partir do século XVII, teve um emprego mais especializado: categoria de obras com características comuns (tema, estilo etc.). Os gêneros tiveram/têm uma existência nas várias artes, mas sua definição foi sempre flutuante e variável. Por um lado, hesitou-se sempre entre a definição pelo tema (na pintura – natureza morta, paisagem; no teatro – drama, comédia), pelo estilo (é o caso dos gêneros musicais) ou pela escrita (gêneros literários – ensaio e romance). Por outro, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; são, portanto, totalmente históricos, aparecem e desaparecem seguindo a própria evolução das artes (AUMONT; MARIE, 2011; JULLIER; MARIE, 2009).

É preciso destacar ainda que o gênero cinematográfico está estreitamente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. Neste sentido, os gêneros nunca foram tão claramente definidos quanto no cinema “clássico” de Hollywood, com destaque para o musical. Há “filmes de gênero” que se inscrevem exatamente em determinado cânone; outros, ao contrário, misturam, justapõem ou subvertem os gêneros (JULLIER; MARIE, 2009). Contemporaneamente, defende-se a opinião de que “o filme de gênero” tenha desaparecido, contudo observa-se que vários gêneros se uniram, transformaram-se, redefiniram-se, hibridizaram-se, sincretizaram-se, enfim tornaram-se fluídos. Além de em alguns casos, os cineastas nos filmes de gênero exploram a ironia da associação e/ou pertença a um gênero, propondo inclusive uma reflexão sobre a concepção do gênero (e até da concepção do cinema).

Tradicionalmente, referenciamos com certa frequência nos estudos cinematográficos, autores como David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Ambos sistematizam compreensões sobre gêneros cinematográficos em sua obra seminal *A Arte do Cinema: uma introdução*. Nela, Bordwell e Thompson (2013) estipulam que as marcas dos gêneros são definidas por múltiplos atores em interação social (cineastas, estúdios, produtoras, publicidades, críticos e público) sobre características expressivas historicamente consolidadas e acordadas entre eles conforme os filmes vão sendo realizados, interpretados e replicam ou alteram essas mesmas convenções. A partir do gênero, esse grupo de atores conferem socialmente a um conjunto de obras cinematográficas um senso identitário, a fim de estabelecer parâmetros para a fruição e bases criativas para realizações futuras.

Assim, nos estudos cinematográficos, o gênero nunca foi uma classificação marcada por precisão científica ou por uma normatividade purista, mas pela volatilidade do tempo e das interações sociais dos atores do meio. No lugar de oferecer um conjunto de características técnicas e narrativas absolutas para a realização e interpretação dos filmes, os estudos de gênero são mais dialógicos no uso de suas categorias do que se pensa. Isso acontece porque, apesar da sua faceta industrial, a prática cinematográfica, como toda manifestação cultural, se transforma na medida em que é articulada por cineastas com diferentes pretensões artísticas e vindos de diferentes contextos de realização. Em seu exercício, pensado por uma perspectiva global e no âmbito dos estudos de gênero cinematográfico, o cinema pode reconfigurar e adicionar elementos variantes a formas narrativas populares e que passam por processos consolidados de standardização, como é o caso dos musicais.

Pela perspectiva de gêneros cinematográficos que descrevemos até aqui é que Bordwell e Thompson (2013) admitem, por exemplo, a revisão ou rejeição de convenções como prática frequente dos cineastas e a existência de “subgêneros como categorias menos”, que contemplam variações dentro das grandes classificações, fazendo surgir então as inovações e os ciclos de produção. É por essa perspectiva que cogitamos outras formas de se perceber classificações tradicionais, adaptando-as às nossas demandas. Admitimos ainda como alternativa mais radical que podemos eventualmente abrir mão destas classificações tradicionais tendo em vista que nosso objeto de leitura, os cinemas africanos por cenários de realização que vivem (assim como os outros cinemas) a influência do cinema hollywoodiano, mas também possuem contexto cultural diverso com outros espectros de preocupações temáticas e de representação, podem demandar novas perspectivas analíticas. Tudo isso nos traz o desafio de empreender uma outra sistematização de convenções para os gêneros.

Os estudos de gênero contemplam todas essas possibilidades e é assim que iremos incorporá-lo no nosso trabalho, superando qualquer aplicação rígida de classificações tradicionais a objetos de estudo que demandam outra postura do analista. Isso porque na nossa análise nos deparamos com um movimento que atua como remodelador de princípios constitutivos, mas que também reproduz marcas de expressões artísticas locais (talvez, estrangeiras para o espectador). Nossa instrumentalização dos estudos de gênero adotará então uma articulação mais fluída de convenções expressivas não apenas nos eventuais encontros dos cinemas africanos com as classificações tradicionais, mas entre as obras que nos interessam e seus contextos culturais. Afinal,

conforme os próprios Bordwell e Thompson (2013), os gêneros cinematográficos podem ser reflexivos, respondendo a atitudes e tendências sociais ou afirmando, validando ou revalidando valores culturais dos contextos que lhes são contemporâneos.

Neste sentido, reafirma-se o compromisso dos cinemas africanos com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, inclusive na discussão de gênero, deve-se pensar especialmente a preciosa experiência dos cineastas (DIAWARA, 2010), ao mesmo tempo que deve possibilitar associações à narrativa visual, não limitar ou cristalizar o filme e/ou o olhar do espectador, como o filme *O enredo de Aristóteles* (Camarões, Inglaterra, 1996) do camaronês Jean-Pierre Bekolo, que utiliza o gênero para deslocar, questionar e teorizar, mas acima de tudo refletir sobre a sua propensão para a citação, a alusão e, de forma mais geral, a todos os efeitos intertextuais.

É preciso ainda reafirmar que os filmes africanos não se encaixam nos modelos de gênero canônicos preestabelecidos, que deveriam seguir uma tendência contemporânea e fluida de que os gêneros devem nos orientar e mudar a cada olhada do espectador. Partindo dessa saída da caixa canônica das classificações de gênero, emergem os filmes dos cineastas Flora Gomes e Moussa Sene Absa que podem ser considerados cinema emergente, transnacional e intercultural em virtude das suas temáticas e dos seus financiamentos. Além disso, nas fichas técnicas carregam normalmente uma dupla, tripla ou múltipla classificação: *Nha fala* (comédia, musical, drama, romance, filme africano); *Madame Brouette* (drama, comédia, romance, até thriller, musical, “África”). Demonstra-se assim a necessidade da junção de dois ou até mais gêneros para os enquadramentos dos filmes, sendo que em alguns casos percebe-se ainda uma categorização geral, ampla e temática dos “filmes africanos” em sites e blogs especializados na área dos estudos fílmicos (como drama, docuficção, etnoficção ou etnografia). Por isso, o presente artigo propõe discutir as questões do gênero musical, a partir de dois filmes: *Madame Brouette* (*L'extraordinaire destin de Madame Brouette*, 2002, Moussa Sene Absa) e *Minha voz* (*Nha fala*, 2002, Flora Gomes). Os dois filmes foram selecionados por, em algum momento em nossas pesquisas, serem associados com o conceito, teoria ou ideia de musical (e música) – seja em site ou blogs críticos, seja pela produtora, ou ainda pelo espectador), mas acima de tudo pela eleição e escolha dos cineastas pelo gênero musical e perceber como estes o colocam em prática de maneira diversa e múltipla nos seus filmes.

Olhares e perspectivas sobre os musicais africanos

Nha fala conta a história de Vita (Fatou N'Diaye), uma jovem bissau-guineense que sai de sua cidade para estudar na França. Vita carrega uma maldição familiar que proíbe as mulheres de cantarem, contudo numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Na capital francesa, a protagonista acaba por cantar, mas temendo que a mãe descubra que a promessa fora quebrada, em meio a preocupação pela morte de seus parentes, tal como com o desejo de satisfazer a tradição, Vita decide voltar à casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, Yano (Ângelo Torres), o antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a sua própria morte e renascimento para mostrar, à família e amigos, assim como o cineasta com relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar. O filme recebeu múltiplos apoios e financiamento. É uma produção conjunta da Fado Filmes (Portugal), Les films de mai (França) e Samsa film (Luxemburgo), com direção de Flora Gomes, roteiro de Flora Gomes e Franck Moissard e música original do músico camaronês Manu Dibango, com letras de Flora Gomes. Tal como os filmes precedentes de Flora Gomes⁴, *Nha fala* foi premiado em vários festivais em que participou na França, Itália, Portugal, Canadá, Burkina Faso, Tunísia, entre outros países.

Madame Brouette narra a saga de Mati (Rokhaya Niang), uma mulher divorciada que luta diariamente – trabalhando no mercado com seu carrinho de mão (Madame Brouette) e sonha em ter um restaurante - para criar sua filha Ndèye (Ndeye Seneba Seck), e, para tal, conta com a ajuda da comunidade e da família, notadamente, da amiga Ndaxte (Kadiatou Sy), a qual Mati ajudou a se libertar de um casamento violento, para proporcionar uma vida melhor para a filha, ela mesma e sua comunidade. Ao se apaixonar pelo policial corrupto Naabo (Aboubacar Sadikh Ba), Mati tem sua vida transformada, pois engravida e é expulsa de casa, ao mesmo tempo que consegue o dinheiro, com a compra e venda de mercadoria contrabandeada, para abrir seu comércio. Após dar à luz ao segundo filho, no dia das festividades do Tajaboom – quando homens se vestem de mulheres e mulheres se vestem de homens –, surgiu a oportunidade de escapar deste relacionamento abusivo.

⁴ Florentino Flora Gomes (Guiné-Bissau-1949) iniciou sua carreira no cinema ao lado de Sana Na N'Hada (Guiné-Bissau-1950), com quem dirigiu dois curtas metragens *O regresso de Amílcar Cabral* e *Anos no Oça luta* (1976). Realizou dois médias-metragens *A reconstrução* (1977, com Sergio Pina) e *N'Trudu*. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sagnui* (1996), *Nha fala* (2002) e *Republica di mininus* (2012). Além do documentário *As duas faces da guerra* (2007) em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa.

O filme tem produção da Les Productions La Fête Inc. (Canadá), Les Productions de la Lanterne (França) e MSA Productions (Reino Unido), com direção do cineasta senegalês Moussa Sene Absa⁵; roteiro de Gilles Desjardins e Moussa Sene Absa; e música original do malinês Mamadou Diàbaté (especialista em kora) e dos canadenses Majoly e Serge Fiori, com contribuição nas letras de Moussa Sene Absa. No ano de 2003, *Madame Brouette* ganhou diversos prêmios, com destaque para melhor música no festival de Berlim, prêmio do Júri no Festival de Cinema de Brasília e prêmio Especial do Júri no 18º Festival do Filme de Paris.

Nha Fala e *Madame Brouette* são títulos contemporâneos do continente africano e junto com outros musicais⁶, notadamente *Karmen Negra* (*Karmen Geï*, Senegal, 2001) de Joseph Gaï Ramaka, se tornaram expoentes do cinema africano que vislumbrávamos no início do século XXI. Na recepção internacional dos longas, o aspecto musical das obras era um dos traços que contribuíram para suas respectivas popularidades em festivais, fazendo com que suas leituras sempre aventassem a música como fator determinante na sua fruição. O crítico Dennis Harvey da *Variety* alardeava que “O sucesso de *Karmen Geï* pode abrir algumas portas para *Madame Brouette*, outro refrescante conto senegalês repleto de músicas sobre mulheres independentes e homens tacanhos” (HARVEY, 2002)⁷. Na mesma publicação, ao falar de *Nha Fala*, a crítica Daborah Young celebrava o cineasta Flora Gomes como “o rei dos musicais africanos” (YOUNG, 2002) e seu então recente filme trazia “[...] um alegre festival de canções com comentários sérios [...] ambientado na Guiné-Bissau natal de Flora e Montmartre de Paris, tons de *Moulin Rouge*” (YOUNG, 2002), coprodução Austrália e EUA, dirigida por Baz Luhrmann. As filiações dos longas com o gênero então foram socialmente instituídas pelos cineastas africanos, contudo nos estudos teóricos, conceituais, estéticos, analíticos e historiográficos do cinema sobre gêneros cinematográficos os filmes africanos, normalmente (quase nunca), são citados ou referenciados.

Diante da importância das análises sobre os musicais africanos, nosso olhar para os cinemas

⁵ O ativista, pintor, escritor, ator, músico e cineasta Moussa Sene Absa (Senegal-1958) transborda criatividade nas diversas áreas que atua. Sua filmografia inclui curtas-metragens: *Le Prix du mensonge* (1988), *Ken Bugul* (1990), *Entre nos mains* (1991), *Jaaraama* (1991), *Setal* (1991), *Moolan* (1992), *Offrande à Mame Njare* (1993); e longas-metragens: *Ça twisté à Poponguine* (1994), *Yalla yaana* (1994), *Tableau ferraille* (1997), *Jëf Jël* (Documentário, 1998), *Blues pour une diva* (Documentário, 1999), *Ainsi meurent les anges* (2001), *L'Extraordinaire destin de Madame Brouette* (2002), *Ngoyaan, le chant de la séduction* (Documentário, 2004), *Téranga Blues* (2007), *Yoole* (*O sacrifício*, 2011).

⁶ Além destes três musicais africanos, destacamos: *West Indies ou Les Nègres Marrons de la Liberté* (Med Hondo, Mauritânia, 1979, 110 min.); *La Vie est Belle* (Ngangura Dieudonné Mweza e Benoît Lamy, Congo, 1986/87, 80 min.); *U-Carmen eKhayelitsha* (*Carmen na África*, Mark Dornford-May, África do Sul, 2005, 122 min.); e *Un Transport en Commun* (Dyana Gaye, Senegal, 2009, 48 min.).

⁷ Todas as traduções são de nossa autoria.

africanos, conforme pesquisadores da área como Beatriz Leal Riesco (2012), não pode excluir o fato de que as ferramentas conceituais de que dispomos são culturalmente determinadas por uma tradição a nosso objeto legada por séculos, sendo muitas vezes insuficiente para entender um cinema que emerge sobretudo na década de 1960 e que surge em um contexto político-social de pós-colonialidade⁸, algo enfrentado pelos estadunidenses em período anterior ou de forma diferenciada, por exemplo. Ao mesmo tempo, ao assumirmos que estamos abordando uma produção cinematográfica em contexto diferente, mas ainda pós-colonial em outra medida, não podemos excluir desse olhar, por vezes, aproximação e a relação com a indústria cultural hollywoodiana, que trazem para as obras todo tipo de intertextualidade e dialogismo de uma prática que, ao mesmo tempo que se afirma como identidade, lida com espectros de (neo)colonizadores, que (talvez) já não mais estejam presentes no controle político, econômico, social e territorial das nações, mas por meio do controle teórico, estético, artístico e cultural do que é belo e modelo a ser seguido.

Dois padrões típicos de trama musical foram detectados desde os anos de 1930 no cinema estadunidense por Bordwell e Thompson (2013). De um lado, tivemos uma produção de musicais de bastidores, centrados no mundo dos espetáculos, cujas histórias são protagonizadas por cantores e bailarinos que atuam para um público dentro da história, como é o caso do seminal *Rua 42* (1933) de Lloyd Bacon ou, mais recentemente, *Chicago* (2002) de Rob Marshall, *Dreamgirls: Em Busca de um Sonho* (2006) de Bill Condon e a cinebiografia *Johnny e June* (2005) de James Mangold. Do outro, estão os musicais diretos, todos aqueles que não são encenados em situação de espetáculo, com personagens que cantam e dançam em situações da vida cotidiana, como *Agora seremos felizes* (1944) de Vincente Minnelli, *Amor Sublime Amor* (1961) de Jerome Robbins e Robert Wise e *Grease* (1978) de Randal Kleiser.

Nos cinemas africanos, Sheila Petty, no artigo *A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Gei e Madame Brouette* (2020)⁹, defende que se tomam emprestados alguns

⁸ O conceito de pós-colonial é muito amplo e vasto. Representa as múltiplas possibilidades da contemporaneidade, através de reflexão crítica sobre nomenclatura, periodização, metodologia, contextualização, cronologia, bem como as relações do termo com o colonialismo, neocolonialismo, neoimperialismo, terceiro mundismo e globalização. Neste sentido, pensamos o pós-colonialismo como o momento de negociação, no qual se busca as igualdades e as diferenças, não como um erro, mas uma forma de superar o colonialismo. Desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou do apagamento do colonialismo, da globalização e do imperialismo (e seus novos desdobramentos), mas como possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias limitadoras e estáticas (OLIVEIRA, 2013; OLIVEIRA, 2019).

⁹ Cabe destacar, que o texto é um dos poucos escritos sobre musicais africanos. Originalmente publicado em inglês "The rise of the African musical: postcolonial disjunction in Karmen Gei and Madame Brouette", em 2009, e somente agora traduzido para o português.

desses marcadores da forma ocidental e os alteram através do uso de estruturas ideológicas, estéticas e narrativas africanas. Em *Nha Fala* (2002) de Flora Gomes, por exemplo, notamos a presença de elementos do musical direto nos números musicais, que tomam o cotidiano da protagonista Vita ao longo do filme, como a sequência da eleição do líder do coral da igreja ou seu encontro com a família do namorado na França. Ao mesmo tempo, o filme de Gomes também se apropria de uma jornada e de expedientes típicos dos musicais de bastidores, na medida em que a trajetória da sua protagonista é marcada por sua ascensão como cantora, existindo cenas de apresentações musicais e gravações em estúdio. Na variação de formatos de musicais apresentada pelo filme, no entanto, são incorporadas discussões que estão na ordem de preocupações de uma África pós-colonial como o pós-independência na Guiné-Bissau, o lugar de Amílcar Cabral na história, questões de línguas africanas e europeias e tradições e modernidades culturais (o longa gira em torno da ideia de que a protagonista não pode se expressar pelo canto sob o risco de se o fizer vir a falecer)¹⁰, além da trilha ser marcada por batidas e gêneros musicais locais como o *gumbé* da Guiné-Bissau e a batida *afrobeat* de Manu Dibango.

Algo semelhante acontece em *Madame Brouette* (2002) de Moussa Sene Absa, mas talvez de forma mais tensionada. Absa não faz propriamente um musical de bastidor, mas existem canções performadas para um público dentro da história na forma da apresentação dos *griots* e ao som da *kora*¹¹, um dos elementos da cultura africana e uma das marcas dos cinemas africanos. Os *Griots* executam canções de louvor interpretadas por indivíduos, que na definição de Petty (2020), têm por função transmitir histórias e conhecimentos. Nos filmes africanos, eles se apresentam também na forma de comentário social sobre as ações dos personagens, recordando o passado, honrando o presente e imaginando um futuro, descreve Riesco (2012), conforme o musical *La vie est belle*, onde o personagem principal é interpretado pelo músico Papa Wemba e que na sua construção e performance pode ser associado a um *griot*. A figura do *griot* também foi objeto de pesquisa de Mohamed Bamba, dentre muitos textos sobre o *griot* como personagem, destacamos o texto *Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: ou como os cinemas africanos pensam de outra forma em seus públicos* (2020), no qual Bamba analisa dois filmes denominados por ele como

¹⁰ O filme *Hiroshima* (2009, Uruguai) de Pablo Stoll, no Brasil foi traduzido como *Hiroshima – Um Musical Silencioso*, em que o personagem, como em *Nha Fala*, só consegue cantar na parte final.

¹¹ Ou corá é um instrumento musical que pode ser associado a uma harpa, possui 21 cordas, e é amplamente utilizado por povos na África ocidental.

“grióticos”: *Keita! L’héritage du Griot* (Dani Kouyaté, Burkina Faso, 1995) e *Djeli, Contes d’Aujourd’hui* (Fadika Kramo-Lanciné, Costa do Marfim, 1981).

Os *griots* são expressões desse lugar cotidiano que a música tem na vida africana. Assim, qualquer ocasião ou atividade no continente é acompanhada com muita frequência por canções, conforme afirma o cineasta Moussa Sene Absa, em entrevista a Ana Camila Esteves, “Na cultura africana em geral, quando alguém nasce, nós cantamos. Quando um bebê cresce e passa pela iniciação, nós cantamos. Quando um casal se casa, nós cantamos. Quando alguém morre, nós cantamos. Quando homenageamos as almas, cantamos. Então, a música está em todos os lugares do começo ao fim da vida” (2020). Nesse sentido, Petty (2020) entende que essas canções surgem nesses filmes como declarações coletivas em nome do povo, é o caso mais uma vez, por exemplo, do musical *La vie est belle*. Como performance, os *griots* são inseridos de forma diegética na estrutura desses filmes (BAMBA, 2020).

Assim, em *Madame Brouette* não temos na história de Mati a jornada de ascensão de uma artista como em *Nha Fala* – que pontualmente apresenta Vita performando canções para uma audiência, a exemplo da cena da gravação em estúdio, e acima de tudo é um filme marcado pelo poder da palavra, da fala e da oralidade na sua coletividade, a exemplo das promessas cumpridas (Yano-Vita; Vita-irmão, Vita-Mãe) e da sua representação coletiva e questionadora da situação atual no país e no mundo presentes nas falas das personagens Mito, o Louco, e por Caminho, um Trabalhador, os quais passaram grande parte do filme procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral –; mas *griots* que expõem passagens da história da sua protagonista e fazem comentários sobre elas para os demais personagens do filme, mas também para o público. O início do filme de Absa é marcado por uma grande celebração com músicas cantadas por esses contadores de história que festejam o feminino, enquanto um grupo de mulheres dança na roda onde tudo isso está sendo cantado. Na cena seguinte, quando Naago, o marido da protagonista Mati, é alvejado por um tiro, um grupo de cantores se aproxima do corpo do personagem morto para introduzir a história da personagem feminina central do longa. Tais expedientes não deixam de se aproximar de lógicas dos musicais de bastidor, com a apresentação de canções que são performadas para os personagens do filme, mas o faz por uma via que incorpora traços culturais do local onde se passa a história.

Ao mesmo tempo, também há muito de musical direto em *Madame Brouette* com o número musical conduzido pela filha da protagonista na cantina da mãe enquanto serve os clientes do estabelecimento. A canção é interpretada pela personagem em uma situação cotidiana e serve para

apresentar para o público algumas das suas inquietações diante de um conflito familiar que se anuncia. Mais introspectivo e melancólico, a maneira como esse expediente narrativo é conduzido e utilizado está muito próxima da forma como as cenas do restaurante e da igreja de *Nha Fala* e de muitos musicais diretos hollywoodianos. O diferencial são os contextos das histórias, que acabam sendo incorporados nas letras das canções. Assim como em *Nha Fala*, porém de maneira mais melancólica e introspectiva, o número musical que destacamos em *Madame Brouette* expressa anseios e frustrações de conjunturas sociais que afetam sujeitos e estruturas familiares.

Sheila Petty (2020), Moussa Sene Absa (2020) e Beatriz Leal Riesco (2012) entendem que a música é uma expressão cultural intrínseca na África. Sendo assim, Petty afirma que a ascensão do musical como gênero de destaque, sobretudo no cinema subsaariano, acaba sendo uma extensão orgânica de expressões pré-existentes. Portanto, conclui a pesquisadora que o musical africano está distante de ser uma espécie de importação cultural, apesar de em um momento ou outro realizar trocas com outros cinemas, como já destacamos. No que tange as aproximações e distanciamentos entre cinemas hollywoodiano e africano, por exemplo, Beatriz Leal Riesco (2012) afirma que existe uma dificuldade no cinema africano de delimitar o que é propriamente música de todo o resto. Segundo a pesquisadora espanhola, a música africana é caracterizada por movimentos, sendo sua concepção e recepção não apenas auditivas, mas rítmicas, além de também profundamente emocionais e transmissoras de uma identidade. Nesse sentido, destacamos não apenas a presença de cerimônias marcadas por músicas e danças e os *griots* em *Madame Brouette*, mas todo o *plot* central de *Nha Fala* que traz uma crença local associada à expressão musical (Vita não pode cantar, usar sua voz).

Assim como em outros filmes musicais espalhados pelo mundo, nos musicais africanos, a música promove e explica o sentido do mundo e aquilo que se passa externa e psicologicamente com seus personagens, além de ser um elemento que se apresenta de diversas formas e possibilidades poéticas, estéticas, políticas, artísticas e culturais, que buscam mostrar as relações entre tradições e modernidades, a emergência de novos espaços de reflexão, com temas diversos do cotidiano, e também celebrar a música, o encontro, a convivência, as diferenças, as identidades culturais (OLIVEIRA; RAVAZZANO, 2020). Como destaca Beatriz Leal Riesco (2012), nos filmes do continente há sempre uma ênfase na música local, com misturas, trânsitos e relações que evocam a contemporaneidade africana, eventualmente misturando o tradicional, que tem por objetivo transmitir uma autoconsciência do valor artístico e estabelecer um elemento diferenciador frente

ao mundo, com músicas modernas de um *pop* urbano, traço das relações com outros ritmos e da sua incorporação no local. O tensionamento destacado pela autora está presente nas duas obras que analisamos, nestas as tradições se fazem presente nas histórias com suas sonoridades e apresentações musicais, com destaque para as relações entre tradições e modernidades, apresentadas sem embates, hierarquias ou buscas por autenticidades e purismos, relações ainda comuns nas análises dos filmes, literaturas e culturas africanas.

Em Hollywood, Bordwell e Thompson consideram que os musicais se aproximam da comédia romântica, trazendo preferencialmente para suas tramas histórias de personagens, que encenam o progresso de um flerte (rituais de corte) e se percebem “almas gêmeas”, porque cantam e dançam bem juntos, isso ocorre em filmes de diferentes ciclos dos musicais, como *O Picolino* (1935) de Mark Sandrich e *La La Land* (2016) de Damien Chazelle. Cabe destacar ainda que há filmes do gênero com temáticas trágicas, mas, no geral os musicais de Hollywood tendem a acentuar o lado positivo. Grandes ambições são recompensadas quando o show é um sucesso, e os amantes se unem em uma música e dança (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 524). Portanto, o que temos, prioritariamente, é um gênero escapista, leve e que conclui a jornada dos seus personagens com alegria. Por tal chave de comunicação, é interessante também notar como em Hollywood, conforme afirmam os autores, o musical foi um gênero marcado pelo espetáculo com produções ambiciosas e caras caracterizadas pela apresentação de cenários e figurinos coloridos e suntuosos, cenas bem iluminadas, a fim de destacar os balés e suas coreografias e com a presença notável de câmeras altas e planos com gruas que exibem todo esse coletivo.

É o momento que os musicais africanos se afastam do modelo hollywoodiano, já que tratam de questões tensas como o colonialismo, a migração e a relação do passado e do presente da França com o Caribe, conforme retratado no filme *West Indies* de Med Hondo; ou ainda promovem discussões sobre questões LGBTQIA+ no Senegal, como na proposta do filme *Karmen Gëi* de Joseph Gëi, apresentando-nos uma Carmem negra, africana, bissexual e livre, sem amarras ou demandas sociais e culturais implicadas. Entre musicais latino-americanos contemporâneos, há outros nomes que se associam a elementos locais mais específicos e/ou a personagens que não costumavam aparecer nos filmes clássicos (especialmente, mas não só da primeira metade) do século XX. Para ficar em outro espaço geopolítico com história de colonização europeia, na América Latina lembramos de *Tony Manero* (2008, Chile) de Pablo Larraín, *La Cantante de Tango* (2009, Argentina) de Diego Martínez Vignatti, *Hiroshima* (2009, Uruguai) de Pablo Stoll, *Miss Tacuarembó* (2010,

Uruguai) de Martín Sastre, *O que se move* (2013, Brasil) de Caetano Gotardo, *Las Malcogidas* (2017, Bolívia) de Denisse Arancibia Flores e *Lina de Lima* (2019, Peru) de María Paz González.

Nha Fala de Flora Gomes se aproxima da abordagem destacada pelos autores estadunidenses, mas o faz com bastante ironia. Há uma crítica sócio-histórica latente e assertiva do filme aos resquícios do passado colonizador português na Guiné-Bissau e Cabo Verde, fazendo-o esquivar-se de um escapismo hedonista hollywoodiano. *Nha Fala* flerta bastante com uma ironia em seus números musicais (composição/letra e espetáculo/dança), ainda que existam neles e em toda a sua encenação uma forte vocação celebratória da vida pelos seus personagens. Flora Gomes preenche seus planos com cores e destaca bastante a movimentação e a interação do seu elenco, nas sequências musicais e em algumas tomadas gerais. Ou ainda, conforme a letra da sexta música do *Nha fala* “Bye, bye século XX”, que ressalta as questões (neo)coloniais e a necessidade de mudança política e relacional (por extensão analítica, teórica e estética nos estudos de cinema) no século XXI: “Entre os países do norte e sul. Entre os quentes e os frios nada é simples! Mas seja o que for que façamos ou digamos”.

Diferente de *Nha Fala*, *Madame Brouette* oscila em seus humores, mas privilegia um olhar mais grave para a jornada dramática da sua protagonista. A cerimônia de celebração que abre efusivamente o filme de Moussa Sene Absa, contrasta com todo o peso da saga de Mati, que lida posteriormente com a violência doméstica e as dificuldades para criar sozinha os filhos. A transição entre a verve celebrativa da cerimônia de abertura da obra e toda a trama dramática centrada na jornada de Mati e sua filha é destacada para o espectador pela cor amarela presente no figurino das mulheres da roda de música e que, posteriormente, toma conta do quadro como sobreposição à imagem ou filtro. O número musical da filha de Mati (quase no final do filme) é representativo do tom predominantemente grave do filme, opondo-se à sua cena de abertura. Assim, *Madame Brouette* se afasta do *joie de vivre* que, tradicionalmente, domina em musicais estadunidenses e que se mostra presente em *Nha Fala*.

A abertura de *Madame Brouette* é um espetáculo musical, com uma dança protagonizada por um grupo de mulheres, prioritariamente mas não apenas adultas, observadas por uma plateia que tem, pelo menos, algumas dezenas de espectadores. Fica a impressão de um ritual que se repete, que já aconteceu de forma semelhante em outras situações – a música, inclusive, volta ao filme ao longo de sua projeção. Tem-se aí um sinal de tradição. Dessa dança, corta-se para um espaço ao ar livre, onde um carro é seguido por um punhado de crianças e adolescentes que testemunham uma

pessoa sair do veículo – esta é apresentada pelos pés, por um salto que, no imaginário corrente dominante, é ligado a uma mulher. Um *tilt* nos revela então, além do salto, um vestido vermelho e uma peruca em um homem.

Ele pergunta pelo filho (*mon enfant*) e, na sequência, encontra quem supomos ser sua filha pequena, com um bebê no colo, e com Mati, que depreendemos ser sua esposa. Ela aponta para ele uma pistola, mas é desarmada e recebe um tapa; depois disso, vemos imagens de uma perdiz presa e de outras pessoas, que escutam um tiro. O óbvio e esperado, o crime banalizado, a tradição ligada ao preconceito machista, que predomina na sociedade no mundo, seria um feminicídio. Quem sai e cai, porém, é ele, e é em cima dele que cai também a arma de quem, natural dizer, o assinou: ela, Mati, a Madame Brouette. É o nome dela que é cantado, celebrado, “Madame Brouette matou seu marido”. Eis uma combinação rara: abrir o filme com um número musical essencialmente feminino, e ter na cena subsequente uma mulher que assassina o marido. Óbvio que ela já pode ter aparecido em obras do gênero, mas, dentro do repertório dos autores do artigo, essa apresentação está longe de se filiar a um conjunto substancial de musicais.

Já Flora Gomes escolhe abrir o filme com elementos da tradição local, mostrando crianças desde cedo reproduzindo o ritual funerário (*tchur*) do seu animal de estimação. Nesta primeira cena, aparecem crianças, que seguem levando algo, que não está muito claro, as quais são acompanhadas de um som de sussurro de uma melodia, que parece ser música de ninar, que não sabemos quem canta, contudo, em Paris, quando Vita descobre sua voz, percebe-se que o som inicial do filme é da protagonista. Depois, o espectador descobre que as crianças estão realizando o enterro do papagaio da escola, “O papagaio real”, o que demonstra que as crianças vivem a tradição bissau-guineense de como enterrar seus mortos desde a primeira infância. Essas mesmas crianças, ao encontrarem com Vita, e sabendo que ela vai viajar para Europa, fazem seus pedidos: “Eu quero nike, barbie e coca-cola. Muita coca-cola”. Os pedidos demonstram que são crianças que também estão em contato com a globalização solicitando produtos desejados por muitos jovens pelo mundo. É preciso ressaltar que os elementos das tradições e das modernidades coexistem em *Nha fala* quase que em sua totalidade. Não como dicotomia limitadora (tradição versus modernidade), mas como articulação de/entre diferenças, negociação, conciliação e compatibilização entre tradições e modernidades (OLIVEIRA, 2013).

A vocação desses filmes para fazer com que suas tramas discutam questões sociais latentes nas realidades dos países onde são rodados também é um traço do musical africano, incluindo aí as

relações afetivas das protagonistas. O encontro amoroso está presente em *Nha Fala*, na relação entre Vita e o namorado Pierre, mas mesmo este é marcado pela crítica social quando Gomes concebe o número no restaurante com a sogra da protagonista, discutindo questões raciais e as relações entre colonizados e colonizadores com os funcionários do estabelecimento (na já citada música “Bye, bye século XX”). Vita e Pierre ainda compartilham momentos de intimidade e que destacam a sinergia do casal, mas *Nha Fala* não reduz sua história a isso.

Há ainda quebras de expectativas na condução do romance em *Nha Fala*, que brinca com alguns estratagemas de narrativas do gênero já conhecidas. Antes de encontrar Pierre, Vita tem uma relação com Yano e é interessante observar como ela é conduzida por Gomes através dos seus números musicais. Há, já na primeira parte, o “garoto conhece garota, garoto dança com garota”, tão presente na história do gênero, como lembra Rick Altman (2000, p. 147). Aqui o homem é Yano, de joelhos e capaz de mobilizar boa parte da comunidade a ajudá-lo na missão de convencer Vita a tê-lo como parceiro – mas ela o deixa, porque Yano tinha várias outras mulheres. Nada de muito novo, em teoria, dentro de uma lógica com quase um século de exemplos: o homem quer, a mulher não, aumentam-se os obstáculos para a trama, que se resolve com um “final feliz”, um casal onde o sujeito masculino conquistou o objeto feminino: no clímax, os dois sorriem com beijos, danças e cantos. Todavia, como exposto no início do parágrafo, *Nha Fala* é um musical tradicional apenas “em alguma medida” – a derradeira parte da frase de Altman mencionada acima, “garoto conquista garota” (2000, p, 147), não se concretiza.

A dança mencionada da música “As promessas” de *Nha Fala*, em que o homem-sujeito tenta conquistar a mulher-objeto nos lembra *Madame Brouette*, onde uma das cenas mais simbólicas mostra Naago que se dizia muçulmano da cintura para baixo, pois poderia ter várias mulheres, e cristão da barriga para cima, o que permitia comer porco e beber sem preocupações; há também o marido de Ndaxte que a espanca constantemente, bem como o pai de Mati que não aceita a sua situação de divorciada e mãe solteira da protagonista. Em *Madame Brouette*, os homens são, em sua maioria, canalhas. Talvez, a esperança seja a criança Samba (Moustapha Niang), que ajuda Ndèye no dia que é atacada no festival Tajaboom e está sempre acompanhando sua amiga. Já em *Nha fala*, percebe-se a possibilidade de mudança dos homens. Yano é apresentado como um comerciante sem caráter, que exhibe os símbolos do capitalismo (relógio de marca, carro conversível vermelho), contudo, após o terceiro espetáculo musical do filme “As promessas”, compromete-se em mudar, conforme destaca a letra da música: “Prometo que vou mudar. A mesma força. A mesma energia

usá-la-ei para te agradecer. Realizarei todos os teus desejos. [...] Dedicarei a minha ambição a fazer coisas úteis. *Não há nada que um homem e uma mulher não possam alterar.* [...] Confia em mim!” (*Nha fala*, 2002; grifo nosso). E Flora Gomes transforma a personagem. Yano cumpre sua palavra. Casa-se, vende o carro de luxo e constrói uma escola com sua companheira. Quando Vita retorna para realizar seu funeral, ajuda-a com a organização deste. Como se houvesse um tipo, senão regeneração, pelo menos de um foco potencialmente mais construtivo. O francês com quem Vita vai se relacionar, embora coadjuvante, ganha tempo de tela o suficiente para não externar atrocidades ou cometer delitos pouco virtuosos. Se estivesse ele em *Madame Brouette*, já colecionaria tropeços morais, mas não é o que ocorre em *Nha Fala*.

Madame Brouette também parece ter preocupações sociais no desenvolvimento da sua história, tecendo considerações, por exemplo, sobre o lugar da mulher na sociedade senegalesa. O relacionamento entre Mati e Naago está distante de ser construído como um encontro harmonioso, mas sim uma relação que só traz problemas para a protagonista, enganada por ideias românticas e oprimida por uma sociedade machista e patriarcal. A presença de *griots* no filme de Absa também é sintoma desse aspecto do musical africano fazendo com que esses contadores de história anunciem sempre temas relacionados com a construção da identidade do africano em tempos pós-coloniais, onde essas personagens lidam com as frustrações das promessas de desenvolvimento após a independência.

Como aborda Petty (2020), com esse viés problematizador da sua história, filmes como *Madame Brouette* desafiam a noção de nação como uma categoria que possibilita a socialização e a ascensão social dos sujeitos, como, por sinal, convém as expectativas de um musical hollywoodiano. Essa não é a trajetória de Mati. Nesse cenário, protagonistas femininas oprimidas têm aspirações diferentes. Elas podem até desejar um parceiro ideal, como Mati uma vez imaginou que Naago se encaixaria nesse modelo, mas acima disso desejam uma segurança econômica para ela e para os filhos. Isso faz com que essas histórias fletam com formas de feminismo africanas que, conforme Estrella Sendra (2020), incluem os homens no processo de discussão, assim como considera e celebra a maternidade e o sistema familiar. A jornada de emancipação almejada por Mati em *Madame Brouette* está profundamente atrelada com sua independência financeira, através de esforços para fazer sua cantina prosperar, preocupações com o futuro dos filhos e, também, com aspirações (frustradas ao longo da história) de ter um casamento sólido.

Por retratar espaços desse “pós-colonialismo disjuntivo”, assim definido por Petty (2020),

filmes como *Madame Brouette* e *Nha Fala* trazem imagens bem diferentes do *glamour* e da fantasia dos musicais hollywoodianos. Os longas mesclam uma paisagem social devastada pela opressão com aspectos de uma modernidade ocidental, que segue exercendo impacto no cotidiano dessas personagens. Em *Madame Brouette*, Mati constrói seu estabelecimento comercial e sua casa com Naago em um bairro pobre de Dakar, decorando o interior desses espaços com recortes de revista da Europa. Já *Nha Fala* estabelece esse intercâmbio (bolsa de estudos) com a passagem de Vita pela Guiné-Bissau e pela França, bem como o pedido das crianças, citado anteriormente, “Eu quero nike, barbie e coca-cola”, que pedem produtos industrializados, globalizados e capitalistas na língua local crioula, demonstrando que em tempos de globalização as inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, posto que os cinemas africanos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos e sociais atuais dos vários países envolvidos, mas também entreter, ficcionalizar, rir e fabular, como qualquer outro filme e/ou gênero. Desse modo, desviamos de interpretações exclusivamente políticas e culturais, que levaram ao cultivo de uma forma de excepcionalismo, que vê e classifica o filme africano em termos muito diferentes daqueles que podemos perceber nos estudos cinematográficos de forma mais geral (MURPHY; WILLIAMS, 2007).

Assim sendo, os realizadores propõem constatações e reflexões sobre neocolonialismo e uma certa corrupção endêmica características do mundo atual, reveladas através do olhar de um senegalês e de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica sobre o tempo passado (as relações com o colonialismo francês e português) e ao presente (momento pós-independência, corrupção, violência e pobreza). Segundo Petty (2020), a corrupção e a violência também são marcas de *Madame Brouette*, sobretudo por serem tópicos vinculados a esses espaços urbanos disjuntivos, com a presença de personagens que cedem a esse sistema, outros que procuram derrotá-lo por intermédio das suas “armas” ou então figuras oprimidas, que se recusam ficar prisioneiras desse contexto e procuram uma liberdade pessoal. Já a personagem Vita é independente, ganha bolsa de estudos para estudar em Paris, fica rica cantando e resolve voltar para seu país para realizar os rituais fúnebres, depois de ter quebrado a promessa feita a sua mãe de nunca cantar. Ou através da reprodução de falas e comportamentos patriarcais e machistas em *Madame Brouette*. Um homem, após bater em sua mulher, fala que “um marido como eu, ela não vai encontrar”, ligando sua potência, sua capacidade de se dizer único, ao que ele segura quando fala isso: seu pênis; ou ainda quando o pai de Mati diz a ela que “não pode aceitar que um filho de adultério nasça nesta casa”.

Mati pode até ter, aparentemente, uma boa relação com o homem com quem ela fica não por dinheiro, e a quem ela diz que “não quer viver o que viveu com o pai de Ndèye”, mas os apoios do pai e de um cônjuge não aparecem. Os homens demonstram raras virtudes em cena.

Em *Nha fala*, a crítica estará presente nas letras das músicas e na questão do lugar de Amílcar Cabral (1924-1973) na história dos grandes líderes mundiais. Na música “Democracia”, a letra apresenta a nova eleição do diretor do coral, como se fosse um duelo musical coletivo, onde todos estão competindo, representando a democracia e se expressando, argumentando em busca de votos, utilizando de argumentos os mais variados, que misturam atributos relacionados com os aspectos técnicos musicais, com qualidades da personalidade de cada candidato, como atributos físicos, competências, sentimentos e posições, que não necessariamente interessam para o cargo, suscitando uma reflexão sobre o conceito de democracia e governabilidade, quando os candidatos deixam de lado os atributos que são necessários para serem “bons governantes”. Ou ainda na já citada música “Bye, bye século XX” que traz à tona questões e relações antigas entre colonizadores e colonizados, as quais contemporaneamente unem todos na pobreza, no mundo do trabalho, que sinaliza subalternidades e patronatos como instâncias de poder, apesar das diferenças, demonstrando que as dicotomias características de séculos passados continuam complexas e sem se dissolverem: “Nada é simples”. Sobre a estátua/busto de Amílcar Cabral, cabe ressaltar que desde o início, a comédia musical abre-se à crítica social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador a metáfora do atual lugar de Cabral no universo local e global: em nenhum lugar e em todos os lugares. Segundo Gomes, Cabral foi um homem extraordinário, que fez muito pelo seu país, pelo continente africano e pelo mundo, contudo as pessoas não seguem o que Cabral disse. No filme, demonstra-se o desconhecimento dos jovens sobre o herói local, que é rejeitado porque a sua representação incomoda (OLIVEIRA, 2013).

A respeito do assassinato inicial em *Madame Brouette*, quem escuta opiniões é um repórter de um programa com abordagem sensacionalista. Mulheres defendem Mati: ela nunca faltou a um batizado, a uma cotização, sempre emprestou coisas – são argumentos que aparecem. Os homens, entretanto, parecem organizar um congresso do corporativismo macho: “Punir (Mati) pra dar um exemplo” é das mais sutis justificativas. Porém, pouco depois, uma criança, um homem em potencial (mas ainda não completamente fruto do meio?), vai na contramão e diz que jamais deixará Mati: “de todas as formas, somos vizinhos”. Samba, junto com Ndèye (outra criança), canta “Perdiz, seca tuas lágrimas, teu pai não está; Perdiz, seca tuas lágrimas, tua mãe virá”. Temos aí a exposição do fato

trágico (a ausência do pai), a esperança da presença concreta (a mãe virá) e o encontro celebratório não só da liberdade da perdiz, animal que está no filme do início ao fim, mas também do encontro de gerações. As crianças são escutadas. Talvez, a relação entre as mulheres seja o que Estrela Sendra (2020) chama de “negofeminismo”, que leva em consideração as relações interseccionais de raça, gênero, classe, etnia, sexualidade, religião, cultura e origem nacional; ou ainda o “mulherismo” também uma análise interseccional que relaciona família, maternidade, classe, raça e diferentes formas de opressão.

Próximo ao desfecho, o restaurante de Mati, o lugar que ela sempre quis, seu negócio, pega fogo. O corte da cena é para seu marido, o assassinado no início, Naago – a associação, portanto, é imediata. Se descrevermos que a cena seguinte é com ele na delegacia, a suposição é a de que o parceiro será inquirido, questionado, apertado, mas não: ele tem que pedir desculpa, três vezes, por ter batido em um outro homem – que se orgulha de ter quatro mulheres. Ou seja, somos levados a crer que ele pode ter colocado fogo, somos levados a crer que ele pode ser o culpado por um incêndio criminoso – mas ele é chamado para apenas pedir desculpas por uma agressão física, e ainda consegue uma licença. Na prática, o homem agrediu sem consequência e, ao invés de uma punição, recebeu um prêmio. A impressão de injustiça só cresce.

As relações afetivas em *Nha fala* são centradas em Vita, uma protagonista que destoa do padrão do senso comum de “mulher africana”, já que ganha bolsa de estudos, trabalha fora de casa e como cantora ganha muito dinheiro. E apesar do seu diferencial de fuga dos estereótipos sociais, econômicos e culturais sobre a mulher, apresenta também elementos da sociedade patriarcal e machista, através dos diálogos de Vita com Yano sobre o fim do relacionamento e dos alertas da mãe e da avó. Diferentemente da relação que Vita constrói com Pierre, já que ela é uma mulher independente, famosa por causa da sua voz, habilidades e conhecimentos musicais. Assim, na construção das três personagens centrais e suas relações, suscita-se a hipótese quanto às possíveis escolhas de Flora Gomes, dentro ou relativamente ao arquivo de cânones ocidentais e cinematográficos, relendo e explorando o imaginário de perfis, figuras e discursos estereotipados, mas obsessivamente prestigiados hoje, nas esferas e circuitos hegemônicos, eurocêtricos e globalizados, que determinam parâmetros e paradigmas da/na pós-colonialidade.

No desenlace do longa de Absa, vem o retorno ao início, à cena do assassinato, agora evidenciado por imagens que mostram o quarto do ato. Praticado, ou pelo menos iniciado, por uma menina, por uma criança; que, podemos imaginar, não mais suportará o que a mãe e outras gerações

suportaram. É a criança quem dá o primeiro tiro, depois é a mãe quem pega a arma. Testemunhamos um basta a quatro mãos: Mati deixa suas digitais e sai, jogando a arma no corpo recém-morto. Por fim, a mãe deixa um animal com a prole. “Sou como a perdiz, gosto de liberdade”, diz ela à filha, antes de ir provavelmente para a cadeia. A tradição do homem que assassina, da mulher submissa, esse horizonte de expectativas tão cristalizado na maior parte dos homens adultos que têm voz no filme, pode mudar com o tempo. Ndèye e Samba são crianças que querem ser perdizes.

No último espetáculo musical de *Nha fala*, Vita, a filha, incentiva a mãe a cantar “Quando algo te impede de avançar? Quando te queres deslocar? Quando ninguém te dá ouvidos [...] Que deves tu fazer? Atreve-te”. A última mensagem do longa é com um número musical que pode ser traduzido como um “atreve-te/ousar”, um “se atreva”. Essa ousadia, esse desejo de arriscar, é a celebração de um rearranjo de forças, de um poder feminino de se rebelar, de uma catarse liberada pela música, claro, mas a visão literal da imagem derradeira pode permitir outra interpretação. Se o filme começa com Amílcar Cabral, pela dedicatória do filme), é também ele, em formato de estátua, que preenche o último quadro do filme – parte do quadro, diga-se. Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”. E o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Um herói da independência, um pôr do sol, uma dança entre dois personagens e, o que pode destoar, uma bicicleta caminhando para trás – eis uma descrição possível da imagem que antecede os créditos finais do longa. A intervenção do Louco, no momento final, tem um tom bíblico, levando à reflexão de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida: trânsitos, circularidades e trocas constantes contemporâneas, em face de parâmetros dissociativos e excludentes; ou alusão a Amílcar Cabral, que, depois da sua morte, imortalizou-se transformando-se em mito e herói africano. Já a imagem mostrada de trás para frente coexiste com o festejo e a alegria de, na pior das hipóteses, um presente favorável. Por outro lado, ainda que o canto e a dança levem uma possibilidade de alento, o caminhar para trás convoca a dúvida: estão regredindo ou estão, com um olhar otimista, reencontrando no passado a inspiração em Amílcar Cabral por um futuro melhor?

Horizontes possíveis

Nha fala e *Madame Brouette* apresentam aproximações importantes e, além de todas já elencadas na análise, optamos por finalizarmos o texto com duas delas. O primeiro são as tradições (culturais e estéticas): entre a rompida (o feminicídio de um lado, a mulher que não pode cantar no outro) e a mantida (entre músicas e cerimônias). Na tradição que se preserva, além da presença

física da estátua do herói da luta contra o colonialismo e da independência, importante mencionar o emblemático início de *Nha Fala* – o funeral do papagaio, que só sabia dizer uma palavra, silêncio. Silêncio que, no decorrer do filme, se conecta à tradição que se rompe (Vita não é mais impedida de cantar), e que também se liga às responsáveis pelo cortejo fúnebre da ave, as crianças – nosso segundo destaque.

Se pode-se dizer que as crianças em *Nha fala* conduzem um funeral ritualístico, uma cerimônia tradicional, em *Madame Brouette*, o sexo masculino parece ter alguma esperança apenas nessa juventude, mais especificamente nas crianças, elas que devem escutar e cantar, em busca de outras tradições, que são símbolos de esperança no futuro do Senegal, da Guiné-Bissau, da África e do Mundo. E o sexo feminino, também representado por uma criança, é quem dá o primeiro tiro, é quem inicia o já mencionado basta a quatro mãos. Relevante sublinhar ainda que as crianças que cantam a perdiz, ali símbolo da liberdade, nem sempre permitida a muitos dos ancestrais daquelas personagens. Pensar na nova geração que consegue voar parece ser um testamento possível de aproximação entre os dois longas: “Século XX (com suas ideias medievais, dicotômicas, limitadoras), Adeus! É com as crianças que resistiremos, que existiremos”.

Referências

Bibliografia

ABSA, Moussa Senè. “Entrevista concedida à Ana Camila Esteves” em *Cine África Convida: Moussa Senè Absa*. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iaYvIV15Qv0>. Acesso em: 08/02/2022.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

BAMBA, Mahomed. “Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: ou como os Cinemas Africanos pensam de outra forma em seus públicos” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 77-94.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma introdução*. São Paulo: Editora da USP, 2013.

DIAWARA, Manthia. *African film: new forms of aesthetics and politics*. Munich; Berlim; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing,

2010.

HARVEY, Dennis. “*Madame Brouette*” em *Variety*, 10 de setembro de 2002. Disponível em: <https://variety.com/2002/film/markets-festivals/madame-brouette-1200546310/>. Acesso em: 08/02/2022.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial african cinema: ten directors*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala*, de Flora Gomes*. Dissertação. 2013. Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28921>. Acesso em: 08/02/2022.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. “Entre o Norte e o Sul. Entre o que e o frio. Nada é tão simples’: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas, talvez contemporâneas, sobre cinemas africanos” em *Revista Vazantes*, v.03, n. 01, 2019, p.130-151.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de; RAVAZZANO, Lucas. “Sorrir é como nascer de novo’: a música no documentário *No ritmo do Antonov* (2014) de hajooj kuka” em *MusiMid*, v. 1, n. 3, 2020, p. 153-164.

PETTY, Sheila. “A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em *Karmen Geï* e *Madame Brouette*” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 62-76.

RIESCO, Beatriz Leal. “A Caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Abso” em BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: Objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 101-128.

SENDRA, Estrella. “Mulher e sexualidade no cinema africano” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 36-42.

YOUNG, Deborah. *My Voice*. *Variety*, 30 ago. 2002. Disponível em: <https://variety.com/2002/film/reviews/my-voice-1200546561/>. Acesso em: 08/02/2022.

Obras audiovisuais

MADAME Brouette. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França, Canadá: Les Productions La Fête Inc., Les Productions de la Lanterne, MSA Productions et al, 2002. 104 min.

NHA fala. Direção: Flora Gomes. Portugal, França, Luxemburgo, Guiné-Bissau: Fado Filmes, Les films de mai, Samsa film, 2002, 93 min.



Do teatro ao *streaming*: rastros e entre-lugares do melodrama nas narrativas ficcionais do passado e do presente

From Theatre to Streaming: Traces and In-Between Places of Melodrama in Fictional Narratives of the Past and Present

Lucas Martins Néia¹

Resumo

O presente artigo realiza um “voo noturno” pela diacronia do melodrama, tateando tanto certos substratos dessa estética identificados antes do século XVIII quanto algumas de suas formas de apreensão e transformação do final deste período à atualidade. Por meio dos trabalhos de pesquisadores europeus, norte-americanos e latino-americanos que se dedicaram a estudar o gênero/modo melodramático no teatro, na literatura, no cinema, no circo, no rádio e na televisão, objetivamos compreender a capacidade deste fenômeno de orquestrar experiências estéticas, identitárias e emocionais no âmago das narrativas ficcionais de ontem e de hoje – perscrutando-o, ainda, como uma chave para a compreensão das estruturas de sentimento da contemporaneidade.

Palavras-chave: Melodrama; Narrativas ficcionais; Meios de comunicação de massa; Modernidade; Contemporaneidade.

Abstract

This paper performs a “nocturnal flight” over the diachrony of the melodrama, visualising both certain substrates of this aesthetics identified before the 18th century and some of its forms of apprehension and transformation from the end of this period to the present day. Through the works of European, North American, and Latin American researchers who have studied the melodramatic genre/mode in theatre, literature, cinema, circus, radio, and television, it aims to

¹ Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: lucas_martins_neia@hotmail.com.

understand the capacity of this phenomenon to orchestrate aesthetic, identity, and emotional experiences at the heart of fictional narratives of yesterday and today — still taking it as a key to understanding contemporary structures of feeling.

Keywords: Melodrama; Fictional narratives; Mass media; Modernity; Contemporaneity.

Introdução

Este trabalho nasce de uma pesquisa de doutorado (NÉIA, 2021) que, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM USP), se propôs a traçar uma história cultural das telenovelas no Brasil. Verificamos que, nos últimos 60 anos, o melodrama funcionou como articulador de significados e dilemas da brasilidade patentes e latentes no território de produção, circulação e recepção de sentidos acionado pela teleficção nacional. Não obstante, a estética melodramática permanece, a nosso ver, como uma importante expressão da sensibilidade, do pensamento e da enunciação contemporâneos, vide sua presença em títulos de sucesso que despontam em meio aos recentes fluxos transnacionais da paisagem audiovisual, reconfigurada pela emergência de múltiplas telas e novas plataformas de produção, distribuição e consumo.

Diante deste quadro, lançamo-nos a uma reflexão referente à capacidade do melodrama de ultrapassar instâncias genéricas, culturais e históricas ao longo do tempo; desta forma, poderemos melhor interpretar sua atuação na atualidade, especialmente no que diz respeito ao ambiente do *streaming* – no qual tal estética, muitas vezes, se configura como uma arena para negociações entre o nacional e o global. Propomos, então, um diálogo entre epistemologias do Norte e epistemologias do Sul (SANTOS, 1995) com o objetivo de desvelar as propriedades melodramáticas operantes em narrativas ficcionais do passado e do presente.

Empenhamo-nos primeiramente em efetuar um recuo relativo a célebres periodizações que se dedicaram ao melodrama, buscando rastros e vestígios dessa estética em manifestações artístico-culturais anteriores ou concomitantes ao panorama teatral francês do final do século XVIII. Em seguida, ocupamo-nos dos caminhos que fizeram o fenômeno melodramático se constituir como a expressão mais pungente de um *sensorium* (BENJAMIN, 1994) popular-urbano, direcionando pouco a pouco o nosso olhar para o contexto brasileiro. Elencamos, por fim, algumas pistas concernentes às veredas do melodrama na cena audiovisual da contemporaneidade, visualizando-o na condição de um complexo de obsessões e escolhas estéticas imprescindíveis à pós-modernidade.

Possibilidades de recuo das periodizações em torno do melodrama

Há certo consenso, verificado em alguns estudos clássicos, no que se refere ao contexto de formulação canônica da estética melodramática. Brooks (1995, p. 14), por exemplo, é um daqueles a afirmar que “as origens do melodrama podem ser precisamente localizadas no âmbito da Revolução Francesa e de suas consequências”². A França do final do século XVIII e início do século XIX se configura, de fato, como um momento *epistemologicamente* importante (NICOLOSI, 2009) para as noções de melodrama que nos chegam até hoje. Os espetáculos de teatro que recebiam esta classificação naquele momento observavam a fusão de elementos da tragédia e da comédia, gêneros dramáticos que, no plano cênico, passaram a se retroalimentar com a pantomima e a música. Marcada pela oposição maniqueísta entre heróis/vítimas e vilões, personagens de uma fábula impulsionada por *pathos* e suspense, coincidência e destino (BUCKLEY, 2018), a estética melodramática encontrou nos palcos populares franceses galvanizados pelos ideais revolucionários – e pelas novas *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1979) engendradas naquele instante – um ambiente propício para seu desenvolvimento. Partindo desses aspectos, costuma-se tomar *Cœlina, ou l’Enfant du mystère* (1800), de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, como o “primeiro verdadeiro melodrama” (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003; THOMASSEAU, 2005).

Buckley (2018) aponta que tal consenso – construído a partir das perspectivas de Charles Nodier e, em nossa era, dos trabalhos de Peter Brooks³ – nos impede muitas vezes de enxergar o melodrama de modo longitudinal, reduzindo-o a mero produto de uma cultura dessacralizada demasiado específica e delimitada no tempo e no espaço. Buckley enxerga no melo-teatro francês da Revolução o *ápice*, e não o começo, de um movimento de busca por uma estética afetiva verificado nas artes europeias, de modo geral, pelo menos desde a Reforma Protestante, e que acompanhou o surgimento da era moderna de maneira mais ampla.

Os esforços franceses para a produção de respostas afetivas significativas por meio do uso de emoções pungentes e da excitação espetacular são encontrados não apenas em Diderot e Rousseau, mas também em Racine e Corneille. Na Inglaterra, esses esforços se evidenciam em Lewis e Lillo, em Webster e Ford; e, na Alemanha, em Schiller e Lessing, bem como no drama *trauerspiel* [barroco ou trágico] que

² Todas as traduções são de nossa autoria.

³ Brooks (1995) considera que o melodrama enquanto *forma* está historicamente localizado até o início do século XIX; esta é uma das razões que o faz adotar o adjetivo “melodramático” para descrever elementos presentes nas obras de Honoré de Balzac e Henry James. Na mesma linha, Thomasseau (2005, p. 135) reivindica para a França o “parto” do melodrama teatral: “a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa e pelo Novo Mundo”.

tanto fascinou Walter Benjamin. As investidas para se forjar um gênero “misto”, que sintetizasse e intensificasse diversas formas, reunindo seus apelos díspares em uma nova forma – uma forma “moderna” –, são uma marca registrada de todo o final do século XVIII e uma característica central da inovação dramática desde Dryden. [...] Da última parte do século XVIII em diante, esses diversos experimentos formais se aceleraram e começaram a convergir. Na década de 1780, encontramos não apenas avanços em cada uma dessas diversas áreas, mas uma tendência evidente e consciente em direção à *lógica radicalmente combinatória, sintética e destilada exemplificada pelo melodrama*. Na verdade, como Jules Marsan⁴ (1900, p. 196) argumentou há mais de um século, *a fórmula do melodrama é tão clara, próxima e longamente antecipada pelas amplas correntes e inovações teatrais da era anterior* que é, inquestionavelmente, muito apurada – embora, como agora compreendemos, ainda muito restritiva em termos longitudinais – para ser vista como o “resultado lógico” de “toda a história do palco do século XVIII”. (BUCKLEY, 2018, p. 22, tradução e itálicos nossos).

Assim, no que concerne à literatura dramática, o melodrama se aproveitou de diversas das correntes que o precederam e/ou também emergiam naquele contexto. Se, dentre estas últimas, é possível citar o drama burguês e o *Sturm und Drang*⁵, não podemos deixar de nos referir, com relação às primeiras, ao teatro elisabetano, tradicionalmente associado às obras de William Shakespeare. Ao romper com a lei das três unidades (ação, espaço e tempo), estabelecida no cânone dramático desde Aristóteles, Shakespeare permitiu novas explorações no terreno da *mise-en-scène* – polo no qual a estética melodramática floresceu intensamente: nas palavras de Bentley (1982), tal estética representa justamente o impulso à dramatização, à expressão, à encenação, o impulso do teatro em si. Thomasseau (2005, p. 128) afirma que o gênero é “uma das primeiras formas teatrais [dramáticas] a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens”, dependente assim das situações e do talento dos atores.

Camargo (2020) aponta como “parteiras” do melodrama no âmbito cênico a pantomima, a *commedia dell’arte* e o teatro de feira e de bulevar. O autor defende que a pantomima, com raízes na Grécia Antiga⁶, não pode ser vista como uma mera forma “não falada” de expressão cênica e

⁴ Ver Marsan (1900).

⁵ Na tradução literal, “tempestade e ímpeto”. Trata-se de um movimento literário observado na Alemanha entre as décadas de 1760 e 1780. Espécie de reação ao pensamento iluminista e ao classicismo francês – preponderantes na cena cultural europeia daqueles idos –, o *Sturm und Drang* propunha a realização de uma arte mística, selvagem e espontânea, baseada no impulso irracional. Suas criações se valeram de um arcabouço que compreendeu de Homero à Bíblia luterana, passando por contos e histórias do folclore alemão. Goethe, Jakob Lenz e Friedrich Schiller são alguns dos poetas mais notáveis associados a esta corrente (ROSENFELD, 1993).

⁶ De acordo com Andrade (2010, p. 96), os “*phylakes gregos*, fundidos à *farsa atellana* e temperados com o molho da *satura* e da *pagliata*”, resultaram nos espetáculos mambembes disparadores das múltiplas variações da *commedia dell’arte*

gestual – condição à qual foi relegada, especialmente no decorrer do século XIX, pelo teatro dito “sério”, voltado à tradição da palavra escrita. Qualificada como *texto espetacular* – “não apenas o texto escrito, mas toda a inscrição que ocorre em um espetáculo, a forma auditiva, visual, sensória etc.” (CAMARGO, 2020, p. 88-89) –, a pantomima se destaca por seu caráter híbrido, não apenas favorável ao cruzamento de diversos gêneros, mas também à *apropriação de culturas distintas*, o que se evidencia em suas diversas manifestações sob a vasta extensão do Império Romano (27 a.C. a 476 d.C.); assim, ela será um dos principais elementos a fomentar a consubstanciação de distintos fenômenos artísticos no âmago da estética melodramática.

Caminhos rumo à sedimentação do melo-teatro

Por mais que devamos nos imbuir de um esforço para enxergar o melodrama longitudinalmente, precisamos tomar cuidado para não manietarmos certas acepções ou comparações. O já citado Guilbert de Pixérécourt, um dos grandes melodramaturgos franceses do século XVIII, chegou a dizer, por exemplo, que o melodrama é encenado “há três mil anos” (THOMASSEAU, 2005) – devido à importância que devotava à música, a própria tragédia grega poderia ser vista sob o prisma melodramático, segundo Pixérécourt. Ao mencionar os estudiosos que tomam o melodrama “de Eurípedes a Edward Albee”, Brooks (1995, p. XV), porém, salienta que, “quando a tragédia se torna apenas um subconjunto especial do melodrama, perdemos o sentido da especificidade cultural do gênero”. Além disso, esta visão de Pixérécourt toma única e exclusivamente a relação música-texto como o fator central no desenvolvimento da estética melodramática teatral, procedimento que Camargo (2020) aponta como equivocado por negar uma compreensão mais ampla do fenômeno.

Tal interpretação encontra sua origem na Itália do século XVII, quando a palavra melodrama apareceu pela primeira vez para designar um drama inteiramente cantado; naqueles idos, “os florentinos quiseram recriar o drama lírico grego e acabaram por criar o melodrama, o drama em música, o novo estilo monódico com recitativos que iriam privilegiar o solo vocal e, mais tarde, o reinado do cantor” (PIROTTA, 1992, p. 79). Meyer (1996, p. 327) cita a conclusão de Gramsci⁷ referente ao papel desempenhado pela ópera na cena cultural italiana daquele contexto, carente de uma literatura nacional e popular de relevância: “[na Itália,] os gêneros musicais tiveram aquela

– que, a seu turno, desembocou nas pantomimas “tão ao gosto do século XVII”.

⁷ Ver Gramsci (1950).

popularidade que faltou aos literatos”, e nomes como Verdi, Puccini e Mascagni eram reconhecidos em toda a Europa. Conforme Lang (1949), a grandeza e a consolidação da ópera se deram, ainda, pelo fato de a música ser uma “expressão natural da vida física e espiritual” do povo italiano: as *dramatis personae* pensavam em tons, e os tons também eram sua linguagem; assim, a música avançava para além do domínio do drama – que, em última análise, seria apenas uma imitação aprimorada de uma ação real.

A ópera está divorciada da realidade da vida; conseqüentemente, essa expressão desenvolveu um estilo cujas formas têm suas raízes em solo puramente musical. Ária, dueto, quarteto e outros elementos formais, quando segregados e retirados de seu contexto, parecem abstrações estéticas ridículas em comparação com o fluxo constante da vida dramática [e da vida real mimetizada pelo drama]. (LANG, 1949, p. 657, itálico nosso).

No século XVIII, na França, Rousseau atribuiu uma nova significação à palavra melodrama: um gênero dramático entrecortado por falas musicais que sublinham a pantomima; assim, o termo ampliou seu alcance para as peças que escapavam aos critérios do drama clássico e que utilizavam a música, a dança e outras expressões artísticas gestuais como sustentáculos de suas ações e/ou apoios para os efeitos dramáticos – designando, portanto, as mais diversas “trapalhadas” cênicas (THOMASSEAU, 2005). Dá-se o momento da “tempestade perfeita”: retroalimentando-se com o *sensorium* engendrado pela Revolução Francesa, o melo-teatro se desenvolve cativando um público ampliado pelas classes populares e sensibilizado pelos acontecimentos dinâmicos e sangrentos que marcaram aquele contexto.

O melodrama, então, se consolidou como a ficção que, na crise, realizava os desejos das camadas mais baixas da população; ao mesmo tempo, preservava certo senso de hierarquia, reconciliando “todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2005, p. 15). A burguesia e a aristocracia se renderam ao gênero justamente por ele colocar em ordem as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, valorizando o culto da virtude, da família, o senso de honra e de propriedade.

Movimento semelhante era observado na Inglaterra daqueles mesmos idos, onde uma sociedade dinamizada pela Revolução Industrial também tinha sua esfera pública redefinida e ampliada, demandando novas necessidades de entretenimento. Assim, o melodrama naquele contexto se forjou “a partir da convergência de duas tradições culturais de bases amplas: a primeira,

excluída da cultura oficial, mesclava a cultura popular às novas formas de entretenimento urbano; a segunda, mais coerente no plano formal, derivava de uma ficção e de um teatro de classe média cada vez mais influentes, calcados no drama e na comédia sentimental” (GLEDHILL, 2000, p. 227). É por isso que Martín-Barbero (2003, p. 164) se refere a essa estética como “a entrada do povo duplamente ‘em cena’”, ou seja, a expressão cultural mais contundente da sociedade urbano-massiva que emergia na Europa naquele contexto.

Tendo como eixo central quatro *sentimentos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso –, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, ao juntarem-se, realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de *intensidade* que só se pode alcançar à custa de *complexidade*. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 167-168, itálicos do autor).

É essa esquematização e ausência de psicologia a responsável por suspender as personagens em um tempo e espaço diferente daqueles condicionados à ação clássica. Neste sentido, o melodrama se diferencia do cânone dramático sistematizado desde Aristóteles e se aproxima estruturalmente, conforme Martín-Barbero (1992a, 2003), da narrativa oral, do ato de se contar algo: aqui não se opera a lógica do “e portanto”, isto é, o encadeamento de ações sob a lógica causa e efeito, e sim a do “e então” (ou “e aí”). Trata-se de uma contraposição ao fluxo tradicional do drama, ancorado na mimetização do real – e, como frisa Lang (1949, p. 657), “um mundo [em partes] divorciado da realidade [e da lógica do drama clássico] não pode obter seus princípios desta[es] última[os], devendo se voltar à lei e à ordem que regem o elemento do qual ela brota”. É por isso que o melodrama subverte a ideia de *verossimilhança* como um encadeamento de ações logicamente possíveis (PAVIS, 2011), amparado na ideia de “efeito dominó”⁸ (BALL, 1999) e alinhavado a partir da coerência interna da fábula.

Cabe registrar, contudo, que não existe uma noção de verossimilhança que encerra em si uma estrutura normativa e um significado definitivos. Conforme Pavis (2011, p. 429), “a verossimilhança não passa de um conjunto de codificações e normas que são ideológicas, a saber, ligadas a um momento histórico, apesar de seu universalismo aparente”; a própria expressão do

⁸ “Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo.” (BALL, 1999, p. 29).

verossimilhante contém em si a “ilusão do verdadeiro” e a “verdade da ilusão”, o que faz com que aquilo que é verossímil seja a manifestação de uma realidade que se quer descrever, e não a mera descrição ou mimetização de uma realidade. Assim, a *verossimilhança melodramática*, aquilo que seria verossímil sob as normas e sistematizações do melodrama, seria a *não-verossimilhança*: a sucessão de ação não necessariamente vinculadas à lógica da fábula, mas engendradas de modo a soarem totalmente imprevistas para o público, modificando subitamente a situação ou o desenrolar do enredo. Temos aí a essência dos chamados *golpes de teatro*, efeitos dramáticos que, articulados sob a dinâmica do “e então”, são expressão de uma exigência moral (BROOKS, 1995) – a estética popular, afinal, tem a ética como uma característica intrínseca à sua conjugação (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003).

A “máquina melodramática” passou a tragar tudo aquilo que se encontrava ao seu alcance desde a primeira vez que viu suas engrenagens “lubrificadas”: de eventos noticiosos a pinturas, da poesia romântica a dramas de sucesso, de canções populares a números de circo, tudo se transfigurava em material para encenações teatrais nas quais títulos e cartazes não raramente precediam a produção do texto dramático; efeitos visuais e sensações eram gerados antes e chegavam até a suplantar a palavra (GLEDHILL, 2000). Em meio a um processo de nivelamento e uniformização de gêneros e técnicas – que, reorganizados segundo um ritual preciso de regras (THOMASSEAU, 2005), iam do drama ao lírico, abrangendo as mais diversas artes cênicas e correntes estéticas –, destaca-se a retroalimentação do melodrama com o gênero épico, intensificada no decorrer do século XIX: a maior parte dos *canevas*⁹ melodramáticos provinha de romances, e muitos melodramaturgos também escreveram folhetins.

Amparada novamente em Gramsci, Meyer (1996) sublinha a relação histórico-científica existente na aproximação romance-melodrama¹⁰, em um processo que se originou no século XVIII e coincidiu com a manifestação e a expansão das forças democráticas populares-nacionais na Europa. De fato, esse momento nevrálgico à sedimentação da estética melodramática se deu justamente durante a gestação do *ideal moderno de Estado-nação*. Não por acaso, características estéticas, culturais e ideológicas se fundiram em um gênero (MARTÍN-BARBERO, 2003) ou *modo* (GLEDHILL,

⁹ Como eram chamados os roteiros de encenação à época da *commedia dell'arte*. (THOMASSEAU, 2005).

¹⁰ O plágio, a repetição e a adaptação de histórias à “cor local” também se configuraram, nesse trânsito entre o teatro e a literatura, como variáveis significativas do fenômeno melodramático. (GLEDHILL, 2000).

1987, 2000)¹¹ que se mostrou capaz de organizar diferentes fenômenos sensoriais, experiências e contradições de sociedades seculares e pulverizadas, então marcadas pela emergência de termos viscerais, afetivos e moralmente explanatórios que convergiram para um ideal de *unidade nacional*. Vem daí o caráter *transgênero* e *transcultural* que reivindicamos ao melodrama (NÉIA, 2018).

Das páginas dos jornais ao aparato do cinema

Em seu diálogo com o romanesco, a estética melodramática atingiu uma articulação elementar e precisa entre conflito e dramaturgia, ação e linguagem narrativa (BROOKS, 1995). O *folhetim* uniu a noção do “e então” característica do melo-teatro à ideia aristotélica de peripécia – os “dominós” (BALL, 1999), as reviravoltas articuladas à lógica da fábula; desta maneira, ao contrário do que ocorria no palco, os reveses não se produziam num instante, mas no decorrer da obra. As temáticas, no entanto, continuaram a ser dadas pela junção do excesso¹² à estrutura das fidelidades primordiais (as relações familiares, de parentesco), e a isso foram acrescentados a busca do êxito social e os conflitos amorosos – que não constavam dentre os principais motivos do teatro melodramático (MARTÍN-BARBERO, 1992a).

De acordo com Meyer (1996), o termo folhetim surgiu na França, no começo do século XIX, e de início designava um local preciso do jornal: o rodapé, geralmente da primeira página, destinado a todo tipo de entretenimento – de crônicas, críticas literárias e resenhas teatrais a piadas, charadas, receitas de cozinha ou de beleza. Com o tempo, esse espaço começou a oferecer um abrigo semanal a cada uma dessas modalidades, e os editores perceberam as vantagens – modicidade do preço e forte atração por parte do público – dos chamados *romans-feuilletons* (narrativas contadas em capítulos), dando a eles um local de destaque no jornal e periodicidade diária. Temos, então, o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Por sua duração, o folhetim alcançou o *status* de “ser confundido com a vida”, dispondo ao leitor inclusive a oportunidade de “se intrometer” na narração¹³ – por meio de cartas aos jornais,

¹¹ Gledhill (1987, 2000) parte das acepções de Brooks (1995) ao classificar o melodrama como um modo de percepção e articulação estética adaptável transversalmente a uma variada gama de gêneros e culturas nacionais. Para a autora, a ideia de “modo” carrega três das principais acepções apregoadas a essa estética: um tipo de ficção ou teatro; um gênero cinematográfico (ou audiovisual) específico; e uma maneira de ver o mundo profundamente arraigada à cultura popular.

¹² “Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171).

¹³ Condição *sine qua non* para as telenovelas brasileiras – daí o caráter de *obra aberta* destas narrativas.

por exemplo: “a **estrutura aberta**, o fato de ser escrito dia após dia a partir de um planejamento que, no entanto, é permeável à reação dos leitores, também se inscreverá nessa confusão entre a narrativa e a vida promovida pela [longa] duração” (MARTÍN-BARBERO, 1992a, p. 51, negrito do autor). A escrita se tornou um espaço de introdução da narração popular, que vive tanto da surpresa – novamente a lógica do “e então” – como da repetição. O folhetim ocasionou uma ponte entre a estrutura seriada e a periodicidade do episódio, entre o tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e o tempo do ciclo (a retomada de entrecos e personagens que apareceram ao longo da trama), um duplo movimento que possui uma só direção – a mesma que dinamiza o melodrama:

do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso – o desvendamento dos verdadeiros vilões – não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama [teatral], e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. [...] *Uma estética em continuidade com a ética, o que é um traço crucial da estética popular*. E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslancha, conectando o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 190, itálico nosso).

Recebendo as traduções de folhetins que fizeram sucesso no Velho Continente (MEYER, 1996), as Américas se apoderaram do recurso da narração em capítulos para a construção de histórias que se desdobravam na fronteira entre o urbano e o rural – “nos primeiros melodramas norte-americanos, o vilão era associado à cidade e suas crescentes divisões entre ricos e pobres. [...] A ideologia fundadora, o igualitarismo e a regeneração dos Estados Unidos se encontravam no passado rural do país” (GLEDHILL, 1987, p. 24). Com o passar do tempo, os heróis do Novo Mundo romperam com o paradigma narrativo europeu: protagonistas impolutos, submetidos à moral burguesa, deram lugar a personagens que, vítimas de um sistema social injusto, desafiavam as regras da lei (MARTÍN-BARBERO, 1992a) – como, por exemplo, Don Diego de la Vega, o Zorro.

Se, no plano das narrativas, o melodrama funcionou como mediação entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano (massivo) por meio do folhetim, no da encenação ele ultrapassou as fronteiras de sua gênese teatral para chegar, no final do século XIX, ao cinema (MARTÍN-BARBERO, 1992a). Trata-se, portanto, de um parentesco que não se refletiu somente no âmbito temático dos enredos – afinal, para a estética melodramática “as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 166): os primeiros filmes

tomaram do melodrama boa parte dos truques utilizados na produção de sua “magia”, vide a obra de Georges Méliès.

Assim, aliado à emergência da ideia de *modernidade* como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva e nas esferas social, cultural e estética da virada do século XIX para o século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), o cinema pôde trabalhar com o melodrama resolvendo tecnicamente as dificuldades verificadas no palco e as limitações verbais do romance (GLEDHILL, 1987). Ao analisar tal contexto nos Estados Unidos a partir das imbricações entre a cena teatral, o primeiro cinema e as experiências de modernidade e urbanização, Singer (2001) identifica cinco características predominantes nas estruturas melodramáticas: o *pathos*, empatia criada junto ao espectador sobre determinada personagem ou situação – pendendo para o patético e o excessivamente afetado (PAVIS, 2011); o *emocionalismo* ou a exacerbação das emoções, vinculado/a à lógica do *pathos*; a *polarização moral*, visível na dicotomização entre heróis/vítimas e vilões; a utilização de recursos que promovem certa *subversão da narrativa clássica*; e o *sensacionalismo gráfico*, explícito no plano da imagem – isto é, a tendência ao espetacular. Esses traços logo são nivelados rumo à solidificação dos cânones da cinematografia, e os anos dourados de Hollywood, conforme Gledhill (1987), observam melodrama e realismo se consubstanciarem ao mesmo tempo que cada um reivindica para si as bases de um cinema popular.

Na América Latina da primeira metade do século XX, em contrapartida, “não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender” (MONSIVÁIS, 1976, p. 446¹⁴ *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 235): os filmes não só despontavam como as narrativas pioneiras de uma sociabilidade popular-urbana, mas também se constituíam, para muitos, como a primeira experiência narrativa de fato¹⁵ – a leitura, afinal, não era condição necessária à mediação entre obra e público, fator relevante para sociedades com altos índices de analfabetismo. Além disso, “o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente. [...] Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 236, *itálico do autor*).

Dos espetáculos populares ao “circo eletrônico”¹⁶

¹⁴ Ver Monsiváis (1976).

¹⁵ Na sequência, o rádio e a televisão exponenciarão ainda mais essa característica.

¹⁶ Tomamos emprestada de Mira (1995) a imagem da TV como “circo eletrônico” – posteriormente, Filho (2003) se

O folhetim e o melodrama encontrarão nas terras brasileiras um fértil terreno para o seu florescimento. O primeiro, além de suas manifestações tradicionais, influenciou sobremaneira a literatura de folhetos que surgiu no Nordeste no final do século XIX e atingiu seu ápice ainda na primeira metade do século XX (MEYER, 1996). O melodrama, a seu turno, não se manteve alheio ao teatro tradicional – na época citada, não era difícil encontrar textos de Pixérécourt montados no Brasil –, mas aportou com maior vigor debaixo das lonas do circo-teatro, onde assumiu sua essência maniqueísta de maneira despudorada (ANDRADE, 2010).

Espectáculo cênico popular, o circo-teatro surge de uma reação no cenário carioca da década de 1910 ao teatro musicado, ao usar elementos da concepção teatral erudita e a temática popular – o primeiro espetáculo encenado com cenários e figurinos requintados foi a opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehar, pelo Circo Spinelli, estrelada pelo palhaço Benjamim de Oliveira – e, ao longo do período em que se estabeleceu como entretenimento popular, absorveu influências da cultura de massa, mais marcadamente, embora não somente, do cinema e do rádio. Ao mesmo tempo, o picadeiro e, mais tarde, o palco (instalado atrás do picadeiro), se tornaram uma arena de negociação simbólica, em que linguagens e metáforas de outros meios iam se encadeando sem restrições, adaptadas ao sabor da expectativa da plateia e sob o improviso do palhaço; ou, quando teatro sério, com o melodrama e o drama religioso assumindo a emoção incontida, quase sempre desembocando em catarses incentivadas por apoteoses cênicas. (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 75).

O caráter híbrido do circo-teatro, desta forma, reflete a *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) característica dos fenômenos socioculturais e comunicacionais latino-americanos forjados no decorrer do século XX¹⁷ (GARCÍA CANCLINI, 1997). Ao consubstanciar o erudito, o popular e o massivo, essa modalidade cênica despontou dirigida a uma plateia urbana em formação e em meio a um mercado cultural também emergente. Silva (2007) assinala três características do mundo circense necessárias à compreensão de tal contexto: o nomadismo, responsável pelos trânsitos entre o urbano e o rural (e, no plano simbólico, entre o popular e o massivo); a estrutura familiar, que possibilitava a transmissão oral dos saberes e das práticas circenses – configurando-se, na visão de Sousa Junior (2010), como uma prática de mediação responsável não só por agregar e integrar diferentes discursos, mas por utilizar o fazer artesanal para transmissão desse caráter híbrido em sua essência; e a habilidade sincretizadora do picadeiro com relação às demais manifestações

valeria desta mesma metáfora no título de um de seus livros.

¹⁷ Discorrendo acerca deste cenário no Brasil, Ortiz (1988) sublinha que, ao contrário do que ocorrera nas sociedades europeias, aqui não se produziu uma distinção clara entre a cultura artística e o mercado massivo – e nem as contradições decorrentes dessa confluência adotaram formas tão antagônicas.

culturais. “Esses três fios, esticados entre os mastros da cultura popular e da cultura massiva, perfazem a trama da rede urdida pelo circo-teatro e que irá amparar o circo enquanto espetáculo para os diversos públicos” (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 76).

Além do melodrama, integravam os repertórios das companhias circenses os mais variados gêneros, como a alta comédia, o drama sacro, a farsa, a chanchada e esquetes de diversas modalidades (PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010). Os circos-teatros necessitavam alimentar um “baú de peças” (SOUSA JUNIOR, 2010) que dispusesse de uma vasta gama de possibilidades para a execução de suas temporadas nas cidades, evitando assim a repetição de títulos e procurando atender ao perfil das plateias de cada localidade. Os espetáculos, ademais, deveriam incorporar a “intromissão” dos espectadores na narrativa dramática – estratégia, como vimos, também cara ao folhetim (MARTÍN-BARBERO, 2003): segundo Sousa Junior (2010), cabia ao artista, especialmente ao palhaço – que se vale do improviso para criar no palco ou picadeiro o texto não registrado, não ensaiado, visando à garantia do riso –, a incumbência de incorporar na cena as interferências propostas pelos públicos populares.

Apesar desse leque dramático e de características que o perpassam como todo, a forma melodramática foi aquela que se configurou ao mundo circense como o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção (PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010). Segundo Pimenta (2009, p. 89), “não é por acaso que o melodrama seja hoje o grande referencial da dramaturgia circense. Rindo e principalmente chorando, castigamos os costumes”. A autora afirma que, de um lado, as grandes companhias possuíam o referencial melodramático sensacional(ista) dos dramas equestres e das grandes pantomimas históricas; as companhias menores, por sua vez, devido à carência de condições estruturais e financeiras, procuravam manter um elenco reduzido para a execução de montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra. Nessas situações, o melodrama não se dava no caráter espetacular das peças, e sim no âmbito temático.

É nesse contexto de acentuada interação entre a cultura popular, a culta ou semiculta e a de massa que o melodrama aporta no rádio, mesclando-se ali às manifestações brasileiras listadas nesta seção e às tradições orais da América Latina de modo geral – tais como o cancionero popular, o universo dos declamadores itinerantes e as práticas de leitura coletiva, como as que ocorriam nas fábricas de tabaco em Cuba. Na década de 1930, concomitantemente à consolidação da *soap opera*¹⁸

¹⁸ Enquanto as *soap operas* se estruturavam em dramas e ações que não possuíam um desfecho programado, permanecendo por anos e anos no ar, as radionovelas apresentavam narrativas que, tendo início, meio e fim previstos

estadunidense, as radionovelas conquistaram os ouvintes latino-americanos, especialmente o público feminino. Esses produtos tomaram como base o modelo seriado do folhetim¹⁹ e privilegiaram enredos trágicos e lacrimejantes, encenados sob influência da estética e do estilo de representação dos circos – hábeis na conjugação entre a comicidade e o drama popular (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003). A interpretação dos atores assinalava marcadamente a distinção entre personagens boas e más; por essa razão, o elenco das antigas emissoras de rádio “comporta[va] vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outras” (SPRITZER, 2005, p. 40). À sua maneira, tal dinâmica seguia uma estratificação de figuras e tipos presente nas manifestações populares pelo menos desde a *commedia dell’arte* (ANDRADE, 2010) – a mesma lógica observada na estruturação das mais variadas companhias de teatro ocidentais de meados do século XIX a princípios do século XX (MERISIO, 2006). Essa lógica foi perpetuada posteriormente no cinema e na televisão, levando os intérpretes a serem frequentemente enquadrados em rótulos baseados em seus tipos físicos (“*physique du rôle*”) e na ideia de “talento”.

No Brasil, inicialmente foram os radioteatros de natureza melodramática realizados ao vivo que fizeram a fama do veículo radiofônico (CALABRE, 2006). Na década de 1940, contudo, teve início a soberania da radionovela, implementada no país por meio de iniciativas praticamente simultâneas da empresa estadunidense Colgate-Palmolive e do dramaturgo e diretor de cinema Oduvaldo Vianna (VICENTE; SOARES, 2016). Fiel ao significado original do termo *soap operas* (óperas de sabão), a filial brasileira da Colgate-Palmolive enxergou nas ficções radiofônicas contadas em capítulos um meio ideal para ampliar suas vendas, levando ao ar em 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a radionovela *Em Busca da Felicidade*, adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco. Enquanto isso, em São Paulo, Oduvaldo Vianna havia acabado de retornar da Argentina, onde cultivara no ano anterior certa experiência como escritor de radionovelas; ao assumir a direção da Rádio São Paulo (e poucos meses após a estreia de *Em Busca da Felicidade*), Vianna lança *A Predestinada*, trama de sua lavra – a primeira radionovela, portanto, escrita originalmente por um autor nacional (VICENTE; SOARES, 2016).

antecipadamente – ainda que passíveis de modificações –, geralmente não extrapolavam a duração de um ano (MEDEIROS, 2005). Ambos os formatos figurariam, posteriormente, na televisão, conservando neste veículo as características aqui descritas.

¹⁹ Para Martín-Barbero (1992a, p. 55, negrito do autor), inclusive, “mais do que na imprensa, o verdadeiro desenvolvimento do folhetim na América Latina encontrou **seu meio** no rádio”.

A partir daí, as ficções radiofônicas de longa serialidade tomaram de assalto a programação das principais rádios do país, passando a disputar a atenção do público com outras formas populares de entretenimento, como evidencia esta declaração de Oduvaldo Vianna – transcrita por sua esposa, Deocélia Vianna, que também escreveu para o veículo:

A pequena Rádio São Paulo passou a bater recordes de audiência. Na capital paulista, às nove horas da noite, a novela radiofônica andava pelas ruas dos bairros, de aparelhos ligados de todas as casas por onde se passava. Um belo dia, recebi uma carta de Piolin, o famoso palhaço, que estava no apogeu de sua carreira, datada de Botucatu. O velho amigo me pedia para mudar o horário da novela e explicava: às segundas, quartas e sextas-feiras, o circo do famoso cômico ficava às moscas na velha cidade de Sorocabana [sic]. (VIANNA, 1984, p. 72).

Vicente e Soares (2016) observam duas tendências no desenvolvimento da radionovela brasileira. Uma, de caráter hegemônico, se estabeleceu principalmente por meio da atuação de empresas do segmento de higiene corporal, que direcionavam seus investimentos publicitários no meio radiofônico ao patrocínio de narrativas mais conservadoras, fortemente vinculadas ao melodrama tradicional e aos modelos que vigoravam em outros países da América Latina. A outra corrente se voltava ao realismo, a questões nacionais e à crítica social, tendo Dias Gomes como um de seus expoentes – Gomes atuara no rádio entre os anos de 1944 (um ano antes de se filiar ao Partido Comunista Brasileiro) e 1964. Ainda que marginalizada naquele momento, Vicente e Soares (2016) frisam que essa última tendência floresceria com maior vigor na televisão a partir do final dos anos 1960 – em um momento de transformações tanto para o mercado de bens culturais, que então observará sua consolidação no Brasil, quanto para a própria noção de “nacional” (ORTIZ, 1988).

O formato ficcional da radionovela, de fato, migrou para a televisão com enorme sucesso, em um movimento observado no espaço latino-americano como um todo. É justamente por derivar de uma expressão cênico-dramática – o melodrama – ligada à força da ação e das imagens (isto é, ao contexto de sua representação) que a telenovela se converte em “um dizer que é feito e refeito conforme o tempo e o ‘lugar’ dos quais se olha, porque ela fala menos de seu texto do que do intertexto que formam as leituras” (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 15). A incorporação da lógica industrial às antigas artes de narrar – dessa vez no suporte televisivo – e a mistura anacrônica de temporalidades e discursos dá continuidade a uma tradição forjada pelo vigoroso trânsito entre o culto, o popular e o massivo.

O que é produzido na televisão não responde unicamente aos requisitos do sistema industrial ou a estratégias comerciais, mas também às exigências que provêm do tecido cultural e dos modos de ver. Estamos afirmando que a televisão não **funciona** sem assumir – e, ao assumir, legitima – demandas provenientes dos grupos receptores; mas, por sua vez, o veículo não pode legitimar essas demandas sem resignificá-las de acordo com o discurso social hegemônico. (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 20, negrito do autor).

As possibilidades do gênero melodramático “se encontram neste duplo reconhecimento de como as coisas estão em uma dada conjuntura histórica e dos principais desejos e resistências contidos dentro disso” (GLEDHILL, 1987, p. 38). É possível, então, depreender um caráter *transhistórico* (NÉIA, 2018) por parte do melodrama, pelo menos no que diz respeito à *imaginação moderna*. Esse caráter é reconhecido até mesmo por pesquisadores que mantêm uma postura mais “ortodoxa” com relação ao fenômeno, como Thomasseau (2005, p. 136), que o enxerga “sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, ganha[ndo] novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória”. Tal porosidade, portanto, desponta no âmago da estética melodramática com um fator *estrutural*, responsável por filtrar e/ou absorver propriedades de variados gêneros, culturas e temporalidades.

Por essa razão, Xavier (2003) vê o melodrama, dentro do universo geral da mídia, como o *lugar ideal das representações negociadas*; ou, nos termos de Gledhill (1987, p. 37), “a heterogeneidade da estética melodramática facilita o conflito e a negociação entre identidades culturais”. Caracterizando-se como um modo de ver o mundo que provêm de um receptáculo sentimental, o melodrama é capaz de organizar os elementos constituintes – e circundantes – das ficções televisivas em termos textuais e culturais. Isto, conforme aponta Néia (2021), se evidencia fortemente quando observamos as orquestrações e mestiçagens de gêneros, linguagens, relações mútuas e considerações discursivas efetuadas pelo *ethos* melodramático no decurso histórico da telenovela brasileira.

À guisa de conclusão: o melodrama no cenário audiovisual contemporâneo

Nas últimas décadas, a aceleração do desenvolvimento tecnológico fez com que o ecossistema audiovisual observasse globalmente sensíveis reconfigurações entre seus atores e redes. Verificam-se, no interior de formatos tradicionais da indústria do entretenimento, mudanças caracterizadas pela hibridização de formas e conteúdos (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016) e, não

raro, pela ruptura de um estatuto pragmático, por meio do qual os espectadores costumam reconhecer tanto os gêneros fílmicos e televisivos de modo geral (SCOTT, 2021) como suas estratégias discursivas (MUNGIOLI, 2012). Tais “inovações” têm sido objeto de estudiosos como Mittell (2015), que se atenta tanto para os progressos formais do modelo narrativo da televisão – pensando-os, claro, a partir do panorama estadunidense – quanto para as transformações de normas estabelecidas por meio de uma prática criativa.

Os pesquisadores costumam apontar consensualmente *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) como marco inicial de uma nova “era de ouro” (MARTIN, 2014) das teleficções dos EUA. Desde então, as séries norte-americanas apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada, quando não da série como um todo. Nesse contexto, Mittell (2015) detecta a emergência de uma *televisão complexa*, na qual há, inclusive, a operação de um *modo melodramático*: dialogando com o pensamento de Gledhill (1987, 2000), o autor crê que o melodrama deve ser entendido como uma faceta comumente difundida nas narrativas televisivas, e não exclusiva de *soap operas* ou de qualquer outra categoria. Assim, este gênero, antes visto com ressalvas pelos produtores de TV do Norte global, tem o seu sentido expandido, integrando de maneira ainda mais evidente séries e outros formatos que trazem à tona possibilidades mais fluidas de identificação e reconhecimento junto àquele público.

Paralelamente a esse processo de “telenovelização” das séries nos Estados Unidos, o Brasil observará uma tendência de “serialização” de suas telenovelas (LOPES *et al.*, 2020). A partir dos anos 2000, com a popularização de teleficções estadunidenses potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes (BUXTON, 2010) – a TV a cabo e os DVDs e *Blu-rays* em um primeiro momento e as plataformas de *streaming* posteriormente –, diversas telenovelas brasileiras investiram, de modo mais acentuado, em *plots* e arcos mais curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens à ação (LOPES *et al.*, 2016). Tal movimento atingirá seu ápice com a exibição de *Avenida Brasil* (Globo, 2012), trama convertida em fenômeno midiático por alçar ao protagonismo a chamada “nova classe C” e se valer, justamente, de diversas reviravoltas, *plots* mais ágeis – que duravam de uma semana a um mês – e fortes ganchos dramáticos (LOPES *et al.*, 2013).

Além destes elementos, Hamburger e Gozzi (2019) destacam que *Avenida Brasil* partilhava de algumas das características cinemáticas encontradas nas produções da mais recente “era de ouro”

da TV estadunidense – traços estruturantes daquilo que Butler (2010²⁰ *apud* HAMBURGER; GOZZI, 2019) identifica como interpretações formais da linguagem televisiva contemporânea. A obra extrapolou a arena vislumbrada inicialmente pela Globo, inserindo-se em uma tendência de “nação para uma audiência transnacional” e despertando até mesmo o interesse de audiências do Norte global. Fundamentados neste *case*, Hamburger e Gozzi (2019) advogam a favor de análises de séries internacionais que também se nutram do arcabouço teórico e estético referente à telenovela latino-americana, a despeito de classificações acadêmicas que, forjadas tão somente sob epistemologias do Norte, tendem a desconsiderar as relações de “parentesco” entre tais formatos.

Consideramos, ainda, que diversas das ficções seriadas produzidas e/ou distribuídas ao redor do globo pelas plataformas de *streaming* ilustram aquela tendência de “telenovelização” das séries (LOPES *et al.*, 2020) com fatores para além da serialidade, como a adesão explícita a entrecos melodramáticos. Títulos como a mexicana *Ingobernable* (2017-presente) e a brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-presente) demonstram, por exemplo, como a Netflix procura cativar o público da América Latina por meio de equações calcadas na ideia de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), nas quais o melodrama opera, muitas vezes, sob a lógica algorítmica que emerge como trunfo dos provedores de TV pela internet defronte à expertise dos produtores locais (CORNELIO-MARÍ, 2020).

Ademais, obras como *La Casa de Papel* (Netflix, 2017-2021) e *Round 6* (*Squid Game*, Netflix, 2021-presente), abertamente adeptas da dinâmica do “e então” como motor narrativo, evidenciam que o fenômeno de “telenovelização” das séries não se encontra circunscrito ao panorama latino-americano – no qual o gênero melodramático há muito atua como *matriz cultural* (MARTÍN-BARBERO, 1992b, 2003) devido à sua conexão com as experiências (e os *clichês*) sócio-históricas(os) dos países deste território geocultural. Os atuais fluxos transnacionais do audiovisual despontam, neste íterim, como dados significativos para perscrutarmos as interconexões entre o melodrama e o *ideário* “pós-moderno”, cujas especificidades, em nossa concepção, residem menos no surgimento de novos conteúdos e mais na reestruturação dos problemas e experiências do “moderno”.

Esperamos que este passeio por entre-lugares e entre-pensamentos relativos aos sentidos, apreensões e transformações do *ethos* melodramático junto aos meios de comunicação de massa e

²⁰ Ver Butler (2010).

a manifestações cênicas, dramáticas e culturais do passado e do presente contribua no engendramento de pesquisas que visem investigar como o melodrama ainda ecoa em meio às estruturas de sentimento da contemporaneidade – orquestrando, inclusive, movimentos que ultrapassam o âmbito das narrativas ficcionais²¹.

Referências

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro. Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em Idem. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1982.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

BUCKLEY, Matthew. “Unbinding Melodrama” em GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 15-29.

BUTLER, J. G. *Television Style*. Nova Iorque; Londres: Routledge.

BUXTON, David. *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L’Harmattan: 2010.

CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

²¹ Acreditamos que o melodrama detém um vigoroso aporte para a compreensão de importantes momentos da história moderna e contemporânea. Ora, grande parte do século XX se desdobra sob a lógica binomial da Guerra Fria – não à toa as narrativas hegemônicas gestadas neste período se estruturam a partir da razão niveladora e dicotômica cara à estética (e à ética) melodramática(s). Outra evidência a subsidiar nosso argumento é o emprego da ideia de “polarização” com vistas à apreensão da cena política brasileira da atualidade; trata-se, afinal, de uma leitura que manietta completamente a complexidade da teia democrática do país (e as reais ameaças a esse sistema). Oxalá possamos desenvolver tais pressupostos em futuros trabalhos.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestual, teatro e melodrama: performances, pantomimas e teatro nas feiras*. Porto Alegre: Fi, 2020.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. “Introdução” em CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17-29.

CORNELIO-MARÍ, Elia Margarita. “Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural” em *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, v. 17, e7481, 2020.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

GLEDHILL, Christine. “Rethinking genre” em GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Reinventing Film Studies*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.

GLEDHILL, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation” em GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Turim: Einaudi, 1950.

HAMBURGER, Esther Império; GOZZI, Giancarlo Casellato. “Mediação transnacional, telenovela e séries” em *Encontro anual da Compós, 28., 2019, Porto Alegre. Anais [...]*. Porto Alegre: PUCRS, 2019.

LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: W. W. Norton, 1949.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: tempo de *streaming* brasileiro” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *O melodrama em tempos de streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: a telenovela como fenômeno midiático” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. “Síntese comparativa dos países Obitel em 2015” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo

(Coords.). *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Claves para re-conocer el melodrama” em MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coords.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992a. p. 39-60.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo” em MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coords.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992b. p. 19-37.

MARSAN, Jules. “Le mélodrame et Guilbert de Pixérécour” em *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, v. 7, n. 2, p. 196-203, 1900.

MEDEIROS, Ricardo Leandro de. “Radionovela cubana como modelo para América Latina” em *Instituto Caros Ouvintes de Estudo e Pesquisa de Mídia*, 2005. Disponível em: <http://www2.carosouvintes.org.br/radionovela-cubana-como-modelo-para-america-latina/>. Acesso em: 08/02/2022.

MERISIO, Paulo Ricardo. “Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, *commedia dell’arte* e o *Boulevard du Crime*” em *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 45-53, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola; Olho d’Água, 1995.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” em COSÍO VILLEGAS et al. *Historia general de México*. México, D.F.: El Colégio de México, 1976. v. 4, p. 303-476.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*” em *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

NÉIA, Lucas Martins. “Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico” em: Congreso De La Asociación Latinoamericana De Investigadores De La Comunicación, 14., 2018. *Memorias del Congreso ALAIC 2018: GI 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia*. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 130-135.

NICOLOSI, Alejandra Pía. *Merchandising social na telenovela brasileira: um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O melos dramático: pequena introdução ao estudo das relações drama-música no teatro*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge, 1995.

SCOTT, Anthony Oliver. “Os filmes estão de volta aos cinemas, mas o que são filmes agora?” em *Folha de S. Paulo*, 20 de julho de 2021. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/os-filmes-estao-de-volta-aos-cinemas-mas-o-que-sao-filmes-agora.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

SOUSA JUNIOR, Walter de. “As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade” em *Repertório*, Salvador, v. 13, n. 15, p. 74-82, jul./dez. 2010.

SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

STRAUBHAAR, Joseph D. *World Television: From Global to Local*. Thousand Oaks: Sage, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. “Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras” em *E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, maio/ago. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada” em Idem. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 85-99.



O que é suspense para a Netflix?

What is Suspense for Netflix?

Luís Enrique Cazani Júnior¹

Resumo

Procura-se, neste trabalho, extrair o entendimento da plataforma Netflix sobre o suspense, através do exame de uma listagem de séries publicadas pelo serviço como integrantes do gênero do discurso. No primeiro momento, foi realizada uma análise cultural baseada em Mittell (2000) e em Altman (2000) dessas obras, resgatando reportagens da época de lançamento. Em seguida, foram avaliadas as suspensões contidas no episódio piloto. Como resultado, Netflix considera histórias que envolvem assassinos em série, traficantes e mistério como suspenses.

Palavras-chave: Suspense; Netflix; Streaming.

Abstract

This paper seeks to extract the understanding of the Netflix about *thriller*, through the examination of a list of series published by the service as part of the discourse genre. At first, a cultural analysis was carried out in Mittell (2000) and in Altman (2000) of these series, rescuing reports from the time of their release. Then, the suspensions contained in the pilot episode were evaluated. As a result, Netflix considers stories involving serial killers, drug dealers and mystery as thrillers.

Keywords: Thriller; Netflix; Streaming.

¹ Doutor, Mestre e Graduado em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". O presente artigo foi extraído da tese *Suspensão, suspense e Netflix*, realizada com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP: 2017/25124-5). E-mail para contato: enrique.cazani@unesp.br.

Introdução

Em 8 de junho de 2016, a plataforma de *streaming* Netflix publicou uma reportagem que destacou o suspense *thrillers*² no acesso sob demanda. O serviço considerou como produções do gênero *Dexter* (2006), *Breaking Bad* (2008), *Sons of Anarchy* (2008), *The Killing* (2011), *The Following* (2013), *Bates Motel* (2013) e *The Fall* (2013). De início, por conhecer as tramas, estranhou-se catalogá-las como tal. Isso gerou o questionamento: o que é *thrillers* ou suspense para Netflix segundo essa matéria?

Resgatou-se trecho da série americana *90210*, que estreou em 2008, para introduzir a discussão, que será aprofundada nas páginas seguintes. No episódio número vinte, da terceira temporada, Annie e seus amigos estão a caminho de uma sessão acompanhados da atriz veterana Marla Templeton na limusine. As personagens foram interpretadas por Shenae Grimes e por Sally Kellerman, respectivamente. Tentando estabelecer um diálogo com Marla, que participou em sua juventude da obra que assistirão, Annie avalia: “É um *thriller*, certo?”. Já a atriz é reticente: “Depende do que chama de *thriller*”. A garota até tenta associar seu enredo com outros produtos similares, mas a conversa não avança. A cena demonstrou que o entendimento sobre as categorias de texto pode variar, ainda mais temporalmente. Contudo, deve sobressair algum elo, reconhecido e compartilhado; deve existir um mínimo; o problema é determiná-lo. O elemento é corriqueiramente comparado ao gene em alusão à teoria genética, de onde proveio essa nomenclatura. É uma qualidade que pode ser subjugada ou valorizada em elaborações ou combinações.

O gênero do discurso é uma indicação sintética de significado, isto é, um nome que resume e identifica um grupo de obras com expectativa, elemento ou proposta similar. Ele revela, portanto, uma linhagem. Por detrás da palavra específica, existe um processo: inúmeras produções semelhantes foram geradas e atribuições foram postas até que se chegasse nas representantes. O teatro e a literatura fazem uso das mesmas tipificações e por muito mais tempo, o que complexifica o cenário. O suspense como uma marca tem perseverado, mas o objeto que alude tem sofrido variações.

A noção de gênero auxilia os assinantes em uma seleção arbitrária e na constatação do caráter de história já pré-definida, sendo um elemento fundamental na catalogação de produtos

² A reportagem foi difundida em língua portuguesa e inglesa, com *thriller* sendo colocado como sinônimo de suspense.

nos serviços de *streaming*. Esse conhecimento deve se refletir no item escolhido ao menos em uma parte. Alguns espectadores utilizam esse saber para fincar o anseio a ser atingido; outros para ser superado; é ponto de partida ou de chegada, respectivamente. A constituição de repertório torna-se importante na medida que favorece as distinções. Dessa forma, renova-se o saber a cada novo assistir. Seguindo a concepção foucaultiana que “o conhecimento só pode ser uma violação das coisas a conhecer e não percepção, reconhecimento, identificação delas ou com elas” (FOUCAULT, 2002, p. 18), a mirada do artefato sob a rotulagem pode gerar frustrações e estranhamentos, como o que ocorreu na mirada inicial da listagem.

O gênero do discurso não é só um saber: é uma referência de localização. O catálogo audiovisual é composto por categorias, estando os gêneros entre elas. Na inserção de um conteúdo nesse ambiente virtual, realiza-se a avaliação prévia de sua natureza sob a égide das noções organizativas da aplicação e/ou seguem-se diretrizes propostas pela entidade produtora na publicização. Podem existir várias indicações³, seja com o intuito de não se restringir o artefato a uma classificação para favorecer escolhas, ou até mesmo por possuir acentuado caráter híbrido.

A partir dessas prerrogativas, extraiu-se o entendimento da plataforma sobre *thriller* ou *suspense*. No primeiro momento, realizou-se uma abordagem cultural segundo Rick Altman (2000) e Jason Mittell (2000) das ficções elencadas, recuperando como elas foram publicizadas quando foram lançadas. No segundo momento, discutiu-se *estruturalmente* as narrativas a partir do conceito de suspensão, que auxilia na compreensão dos vínculos entre as produções.

Suspense e Thriller

Os termos “suspense” e “*thriller*” são comumente usados como sinônimos. Porém, conforme discutiu Cazani Júnior (2021) em sua tese, a primeira palavra foi inicialmente empregada para referenciar situações climáticas. Já o segundo vocábulo, que hoje sinaliza um tipo específico de clímax, sofreu uma variação de sentido ao longo do século XX. De acordo com o autor, além das tramas criminas, “*thriller*” apareceu vinculado aos enredos de mistério, ação (cinético) e de terror para denotar seu potencial em entusiasmar.

A discussão atual do gênero do discurso não contempla os filmes cinéticos: são histórias centradas na habilidade circense de seus atores e em diversos meios de transporte. Suas tramas são atreladas ao dito “cinema de atrações” por ressaltar o

³ Altman (2000) relata situação semelhante na divulgação de filmes pelos estúdios, que tende a ser diversa.

espetacular, o singular, a exibição, a energia, a performance e a fisicalidade. São elos perdidos, desprezados ou ressignificados que não aparecem diante do policial. Posteriormente, notou-se que embora tenha se mantido o vínculo com a tradição, o *thriller* de terror é mais lembrado pelo viés gótico do que pelo emocionante. (CAZANI JÚNIOR, 2021, p. 55).

A elasticidade dos elos de *thriller* foi também apontada por Martin Rubin (1999):

O *thriller* é um conceito quantitativo e qualitativo. Envolve não apenas a presença de certas qualidades, mas também a extensão em que elas estão presentes. Praticamente todos os filmes narrativos podem ser considerados emocionantes até certo ponto, porque contêm suspense, ação e uma sensação de saída do mundo rotineiro para um reino mais maravilhoso e emocionante. Em um certo ponto nebuloso, no entanto, eles se tornam emocionantes o suficiente para serem considerados *thrillers* (...) Em relação à questão da quantidade, o *thriller* geralmente envolve excesso de certas qualidades e sentimentos além da necessidade da narrativa: acentuação da atmosfera, da ação e do suspense - excessivo, isto é, em termos do que é estritamente necessário contar a história - para que esses elementos emocionantes, até certo ponto, se tornem um fim em si mesmos. (RUBIN, 1999, p. 6)⁴.

Por fim, Cazani Júnior (2021, p. 55) encontrou outras expressões usadas no cinema para se referir ao gênero do discurso: “*suspense thriller, thriller suspense, suspense-filled thriller, suspense packed, suspenseful thriller e masterpiece of suspense*”.

Abordagem cultural dos seriados

Jason Mittell (2001) propôs uma mirada contextual a ser aplicada na avaliação dos produtos.

De acordo com ele, deve-se atentar para os textos que falam sobre as obras:

Embora os gêneros sejam categorias de textos, os próprios textos não determinam, contêm ou produzem sua categorização. As categorias genéricas são intertextuais e, portanto, operam de forma mais ampla do que dentro do domínio limitado de um texto de mídia. Embora os textos certamente carreguem marcas típicas dos gêneros, não são essas convenções textuais que definem o gênero. Os gêneros existem apenas por meio da criação, circulação e recepção de textos em contextos culturais. (MITTELL, 2001, p. 7-8).

De igual posicionamento, Rick Altman (2000) apontou que essa indicação funciona como uma expectativa que pode variar ao longo do tempo. Nas palavras de Altman (2000, p. 167), “não devemos considerar o gênero a partir das propriedades dos textos, mas como produto derivado da atividade discursiva”. O autor defendeu o resgate das nomeações da obra no período de seu

⁴ Todas as traduções são de nossa autoria.

lançamento. Isso, porque é possível vislumbrar correlações com outros tipos de enunciados que são superadas.

A partir dessas premissas de Mittell (2000) e de Altman (2000), foram levantados em *The Michigan Daily Digital Archives* e na *Folha de São Paulo* escritos acerca das emissões das ficções seriadas televisivas citadas nos Estados Unidos da América e no Brasil, respectivamente. São textos produzidos por jornais de grande circulação, motivo de sua escolha.



Figura 1: Publicação da Netflix.

Bates Motel foi ao ar pelo canal A&E pela primeira vez em 18 de março de 2013. Em 25 de março, Kelly Etz publicou no *The Michigan Daily* a resenha *A&E takes a well-aimed stab at Psycho origins with Bates* (2013, p. 7A)⁵. O vínculo narrativo com o filme de 1960 apareceu já na manchete. A jornalista descreveu o primeiro episódio e denotou aproximações e distanciamentos com a obra de Hitchcock. Não foram atribuídas filiações, apenas a natureza de prequela. Em 4 de julho de 2013, foi divulgada matéria de Matheus Magenta na *Folha de São Paulo* sobre a estreia do seriado intitulada “Série que estreia hoje retrata juventude de Norman Bates, vilão de Psicose”. Referências ao caso real, ao livro de Robert Bloch e ao filme foram mencionadas, construção similar à publicização americana. Projeta-se a expectativa em torno da construção narrativa da psicopatia de Norman que é amplamente conhecida.

Breaking Bad estreou no canal AMC em 20 de janeiro de 2008. Reportagem sobre a série foi difundida em 29 de janeiro, intitulada *For the love of HBO and Meth* e escrita por Michael Passman para *The Michigan Daily*. Ele indicou: a ascensão do canal com sua recente produção original; o enredo do professor com doença terminal que produz drogas; comparou com *Weeds* que possui

⁵ A&E dá uma facada certa na origem de *Psicose* com *Bates Motel*.

uma dona de casa como traficante; e criticou o excesso de comerciais em detrimento a emissoras *premium* como HBO. Já em *How to put a chem degree to good use* de John Daavettila do dia 8 de fevereiro, a filiação *new dramedy* foi citada diante da situação peculiar envolvendo um educador. No Brasil, saiu texto em primeiro de junho de 2010, apresentando a obra a partir desse comportamento atípico, mas sem indicar sua motivação. Em 16 de julho de 2010, o artigo *Em série, professor aprofunda envolvimento com narcotráfico* detalhou a trama como chamamento para a estreia da nova temporada.

Dexter teve sua primeira veiculação pelo canal *Showtime* em 1 de outubro de 2006. Foi encontrada uma reportagem apenas no dia 4 de setembro de 2008, dois anos depois, destacando o vício em matar do protagonista. Em resenha de Jamie Block difundida em 30 de setembro de 2010 sobre a quinta temporada, ele ressaltou: “precisa haver alguma sensação de perigo real. Sempre há uma jornada emocional, com certeza, mas também há aquele elemento de ação e suspense que mantém os espectadores ligados e preocupados com o bem-estar de Dexter” (2010, p. 28). Em 29 de março de 2008, uma crítica da Folha de São Paulo nomeada como *Ambiguidades valoriza série sobre matador de matadores* e escrita por Cassio Starling Carlos, reportou o lançamento da sua primeira temporada em DVD. O jornalista situou a figura do *serial killer* entre as personagens que assombram o espectador, comparando Dexter com Hannibal sem qualquer preocupação de gênero. Em 8 de outubro de 2008, a matéria com a manchete *Dexter volta charmoso e apimentado* de Fernanda Ezabella falou sobre o retorno da segunda temporada, distanciando *Dexter* de *CSI* como produções investigativas.

Sons of Anarchy estreou no canal FX em 3 de setembro de 2008. Em 10 de setembro foi divulgada a reportagem de Dave Reap intitulada *New FX show adds to the tried formula of the macho man series*, que caracterizou os produtos do canal como “*macho-man-centered dramas*” (2008, p. 10). Em primeiro de setembro de 2009, o texto *Motoqueiros estreiam no DVD antes da TV Paga* de Lucia Valentim Rodrigues na *Folha de São Paulo* narrou seu lançamento em mídia móvel. O jornalista comparou o seriado como a junção de *Hell’s Angel’s* e *The Sopranos*, ressaltou o viés do público do canal e detalhou enredo contendo motos, gangues, tráfico e violência.

O canal fechado AMC lançou *The Killing* no dia 3 de abril de 2011. Em 15 de abril foi difundido o texto *New AMC serie The Killing is murderously good* feito por Proma Khosla. Ele citou as filiações “*drama*” e “*crime drama*” (2011, p. 5), além de indicar que existem três histórias, sobressaindo a investigativa. Em 25 de setembro de 2011, Juliana Zambelo escreveu *Sucesso nos*

EUA, série *The Killing* estreia amanhã no Brasil para *Folha de São Paulo* comparando-a com *Twin Peaks*. Em 12 de dezembro, ela noticiou o fim da temporada desse “suspense policial”.

The Following estreou na FOX no dia 21 de janeiro de 2013. Em 28 de janeiro foi publicada a reportagem *Intense The Following lacks final destination*, com a seguinte linha fina: “Kevin Bacon sizzles in serial killer thriller”. Escrita por Andrew Eckhous, ele comparou sua história com *Dexter* e *Criminal Minds*:

O que é diferente nos dois programas é que eles assumem abertamente a perspectiva do criminoso ou do detetive - nunca os dois - com pouco espaço nas entrelinhas. *The Following* da FOX visa esse meio-termo. (ECKHOUS, 2013, p. 8).

Em 21 de fevereiro de 2013, saiu uma matéria na *Folha de São Paulo* de Alberto Pereira Junior intitulada *Obra de Edgar Allan Poe inspira série com Kevin Bacon*. A manchete expôs uma vinculação. No texto, há claramente filiação genérica: “É bebendo dos escritos do autor americano, bisavô dos gêneros suspense e mistério”. Sobressai a disputa entre detetive e *serial killer*, além de Poe como inspiração, inclusive para Stephen King e Hitchcock.

Diferentemente das demais séries, *The Fall* é uma produção britânica. Com isso, *The Guardian* substituiu *The Michigan Daily Digital* como a fonte de pesquisa. Dois dias antes de sua estreia, em 11 de maio de 2013, Sarah Dempster definiu a obra na linha fina da matéria *The Fall is one of the best BBC dramas in years* como “thriller psicológico”. A jornalista fez questão de distingui-la das demais histórias, elencando o que ela não é: um drama de detetive. O seriado foi ao ar no Brasil no dia 13 de agosto pelo GNT. Vitor Moreno foi autor da publicação “Entender mente do psicopata é o desafio do seriado *The Fall*” para *Folha de São Paulo* que a distinguiu das demais pelo conhecimento prévio da identidade do assassino.

Como notado nessa pesquisa, não houve a preocupação em determinar o gênero dos produtos televisivos. Quando ele foi indicado, é somente um dado a mais de referência. Como o vídeo sob demanda se organiza em torno de categorias, é importante que se tenha cuidado com elas.

Nas páginas oficiais de *Dexter* e de *Breaking Bad* não há nomeação do tipo de enunciado. Já *Bates Motel* e *The Fall* apresentam “drama” e “crime” como referências, respectivamente. No quadro abaixo são apresentadas informações extraídas de serviço de *streaming*, banco de dados e rede social, nessa ordem. Notou-se que o *Prime Vídeo* tem empregado *suspense* como categoria na

Língua Inglesa, o que raramente acontece.

| Seriados | Prime Video ⁶ | IMDb | Página no Facebook |
|------------------------|--------------------------|-------------------------|--------------------|
| The Killing | Drama, Suspense | Crime, Drama, Mistério | Drama |
| The Following | Drama, Suspense, Horror | Crime, Drama, Horror | Drama, Thriller |
| Breaking Bad | Drama, Suspense | Crime, Drama, Thriller | Drama |
| Sons of Anarchy | Drama, Action | Crime, Drama, Thriller | Drama |
| The Fall | Suspense | Crime, Drama, Thriller | - |
| Dexter | Suspense, Drama | Crime, Drama, Mistério | Drama |
| Bates Motel | Drama, Horror, Suspense | Drama, Horror, Mistério | Drama |

Tabela 1: Afiliações de gênero dos seriados de suspense da Netflix.

O que é suspense para Netflix? Exame das séries sob a luz do conceito de suspensão

Como a abordagem cultural não foi capaz de definir com afinco a natureza das obras citadas, analisou-se internamente o regimento do primeiro episódio com base no conceito de suspensão. Esse termo sinaliza uma descontinuidade, algo que foi interrompido, além de uma busca que é fincada no horizonte a ser concretizada no percurso narrativo.

a) Um clássico detetivesco

A série *The Killing* (2011) é iniciada com a detetive Sarah Linden correndo para se exercitar durante o dia. Seu trânsito é intercalado com cenas noturnas de uma moça em pânico sendo perseguida. Em seu trajeto, Linden avista um cadáver ao longe, descobrindo ser de um urso. Seu telefone toca e ela se dirige para um local, onde é surpreendida com uma festa de despedida. Embora esteja de partida da cidade, Linden é acionada para um último caso, que envolve um cartão de crédito e uma blusa ensanguentada encontrados no parque. O cartão remete a Stanley Larsen,

⁶ São gêneros da Amazon Prime Video: *Action & Adventure, Bollywood, Comedy, Documentary, Drama, Fantasy, Foreign, Horror, Kids & Family, Mystery & Thrillers, Reality TV, Romance, Science Fiction, Westerns* e *Special Interests*. Como subgêneros do *Mystery & Thrillers*: *Actions Thrillers, Classics, Crime Thrillers, Espionage, Film Noir, Mystery* e *Suspense*. Como subgêneros do *drama*: *Biopics, Classics, Courtroom Drama, Crime Drama, Epics, LGBT, Medical Drama, Military & War, Period Drama, Religious Drama, Romantic Drama, Soap Operas, Sports Drama, Urban Drama* e *Westerns*.

que é apresentado junto de sua família. Paralelamente, a equipe do vereador Richmond trabalha em sua campanha. Os policiais vão até a casa de Stanley e interrogam sua esposa sobre o paradeiro do marido na noite passada. Sarah vê uma bicicleta e questiona sobre a filha do casal, Rosie. A partir de então, seu paradeiro torna-se o mistério. Acreditava-se que ela estivesse com uma amiga. Logo, o pai deixa de ser suspeito e a filha torna-se uma possível vítima. Uma amiga crê que Rosie está com o ex-namorado Jasper. De fato, é vista uma garota com o rapaz. O pai vai até a casa de Jasper, mas é revelado que não era Rosie. Em seguida, no parque, um carro, que pertence à campanha de Richmond, é encontrado imerso no lago com o corpo de Rosie no porta-malas. Assim, são iniciadas as investigações.

Esse arranjo é de mistério, fundado na *Suspensão de Reconhecimento* e de *Enigma*, isto é, uma identificação centra a trama, no caso, do assassino. Embora seja questionável o enquadramento como suspense, é importante lembrar que tramas desse tipo eram comumente chamadas de *thriller* na década de 1920 no cinema. História de mistério promove a recuperação das circunstâncias do crime pelas evidências e depoimentos até completá-lo. O relato verbal com motivação é dado pelo culpado no clímax.

b) Seriados de *serial killers* e psicopatas

Em *Dexter* (2006), o protagonista-título é perito criminal e *serial killer*. Ele auxilia na resolução de casos de forma institucionalizada e marginal, no último caso, matando quando a lei é incapaz de ser aplicada. O público tem ciência da psicopatia e das razões, compartilhada pela narração da personagem.

No episódio piloto, ele mata dois homens, mas, paralelamente a sua empreitada, existe um assassino em série conhecido como *Ice Truck Killer*, cuja identidade está em suspenso. Seu método de extermínio encanta Dexter pela ausência de sangue. Dexter presume o emprego de um caminhão frigorífero, chegando a persegui-lo, até que o *Ice Truck Killer* lança a cabeça de uma das vítimas sobre seu carro, além de deixar réplicas da ação na sua geladeira. Outra suspensão: o assassino conhece o lado oculto de Dexter.

Nessa narrativa, portanto, a dimensão criminoso aparece na entidade investigadora, complexificando-se o arranjo de mistério. Embora não seja um policial, Dexter integra a esfera da apuração, ao mesmo tempo que o culpado sabe da conduta criminoso de seu julgador. De um lado, assiste-se à caçada de um assassino em série que deixa corpos pela cidade; do outro, a promoção

de assassinatos por Dexter, que tenta ocultar esse seu lado sombrio. Há, portanto, a *Suspensão de Reconhecimento e de Enigma*.

Em *The Fall* (2013), a superintendente Stella é acionada para acompanhar as investigações do assassinato da arquiteta Alice Monroe em Belfast. A identidade do causador, Paul Spector, é conhecida pelo público desde o início. Além disso, o espectador possui a ciência dos planos do assassino e da polícia, assistindo ao acirramento da disputa. Em suspenso, um assassino de mulheres em série à solta e a polícia em sua caçada. O episódio é iniciado com a associação de notícias com nova invasão de Paul. A foto da moradora Sarah Kay é utilizada como transição para um bar, onde ela se encontrava. Sabendo da presença de Paul em sua casa, o espectador anseia pela sua chegada. Ao acender as luzes do quarto, ela encontra sua lingerie estendida na cama, estranhando o fato. Sarah agora possui a ciência do perigo. Ela aciona a polícia, mas o assassino já está longe. A moça fica constrangida com os questionamentos da policial Danielle e de seu parceiro diante dos objetos manipulados pelo assassino: vibrador e lingeries. O caso não é registrado.

A sequência deixa em suspenso se Sarah sofrerá uma nova investida assassina, uma vez que Paul é visto em seu núcleo familiar, com mulher e filhos, e no seu trabalho como psicólogo. Entretanto, há cenas apontando para a ação eminente de Paul contra Sarah, como: ele passa na frente da casa dela e vê um rapaz trocando as fechaduras, além de observá-la conversando no parque com sua irmã, ocasião em que ela diz que apenas as fechaduras da porta da frente foram trancadas.

Mais tarde, Stella relaciona o caso de Alice Monroe com Fiona Gallagher, sofrendo com resistência interna pela associação. Ela solicita registros de casos que envolvam os roubos de peças íntimas, preocupando a policial Danielle. Em um bar com a esposa e amigos, Paul observa uma mulher, aproxima-se dela e rouba sua identidade, instigando o público a se perguntar se ela será uma vítima. Ao retornar para casa com a esposa, Paul percebe o interesse da sua babá por ele, desejo esse que poderá trazer desdobramento para a história. Em seguida, observa seu caderno de anotações, no qual há desenhos de nudez com as fotos das vítimas, como a do bar. O assassino, então, despede-se de sua mulher sob o álibi de realizar trabalho voluntário. Já a policial Danielle decide averiguar Sarah após ouvir uma instrução dada por Stella. Do lado de fora da casa, ela não encontra nada, mas, de dentro, o público vê Paul matando Sarah.

The Following (2013) é uma ficção seriada televisiva centrada no *serial killer* Joe Carroll. O primeiro episódio explora sua fuga da prisão. Ryan é acionado para prendê-lo novamente. A

expectativa centra na preservação de Sarah, única vítima sobrevivente, que fora salva por Ryan. Há, também, um direcionamento para a ex-mulher de Joe e seu filho. Uma fanática se mata na delegacia. Sob tutela da polícia, Sarah desaparece. Seus vizinhos, Jacob e Billy, atuaram nessa situação. Emma, a babá do filho de Joe, sequestra o garoto. A identificação dos seguidores só ocorre quando esses atos adversos acontecem. Existe, ainda, o guarda que auxiliou Joe, que está em uma empreitada assassina. Ryan constata a possível localização de Joe em uma foto e sai a sua procura, encontrando-o juntamente à Sarah, morta. O assassino se rende e, na prisão, relata que aquilo era apenas o início. Joe manda Ryan ligar para Claire. Ela consta o desaparecimento de seu filho. Os eventos emergem sob a égide da surpresa. Não é mais um personagem agindo, mas um grupo.

Dexter (2006), *The Fall* (2013) e *The Following* (2013) apresentam a ação ou o plano de um *serial killer* em andamento. O entusiasmo provém da *Suspensão do Suspense de Terror*, ou seja, espera-se a ação de um assassino de forma contínua. Essa estratégia apareceu nos filmes *Halloween* e *Friday 13th*, publicizados como suspense e terror. De pretérito e estático na história clássica de mistério, o crime agora passa a ser promovido na presentalidade e em sequência.

Bates Motel (2013) é baseada no romance *Psycho*, que originou o filme homônimo de Hitchcock. Essa inspiração deixa em suspenso várias informações conhecidas, como a psicopatia de Norman, além de associações dessa produção com os textos anteriores, catalogados como suspense. Norman desperta chamando pela mãe e encontra o pai morto na garagem. Enquanto ele reage emocionalmente, a mãe parece não se importar, deixando um mistério no ar acerca das circunstâncias desse incidente. Seis meses depois, mudam-se para aquilo que vai ser tornar o Bates Motel.

Dos fatos exibidos no episódio piloto, destacam-se: a aproximação de Norman e sua orientadora escolar, o comportamento agressivo de Keith, o antigo dono do local, e o interesse de Norman por Bradley. Ele vai para uma festa escondido, mas retorna a ponto de salvar sua mãe das garras de Keith, esfaqueando-o até matá-lo. Ambos levam o corpo para um dos quartos do hotel, colocando-o em uma banheira. Durante esse processo de ocultação de evidências, são abordados pela polícia. O Xerife utiliza o banheiro onde está o cadáver, deixando momentaneamente todos apreensivos. Norman descobre a possível mudança de rota com a construção de um viaduto. Por fim, eles jogam o corpo no lago.

Procura-se a contenção da ação do maníaco de algum modo. A mudança de Norman e Norma visa ao distanciamento, tentando controlar sua ação; Stella está à procura de Paul para

cessar sua atuação criminosa; Ryan quer conter Joe e seus seguidores; e Dexter caça Ice ao mesmo tempo que tenta controlar seu ímpeto assassino. Em todos os casos, são psicopatas, muito embora Norman desconheça seu problema no início.

Em *The Fall* (2013), o público sabe quem é o assassino e suas possíveis vítimas, enquanto a polícia não. Em *The Following* (2013), Joe está sob sua tutela, mas a ação delituosa ramifica-se através dos seguidores. Não se sabe quem são eles até seu eminente ataque. Em *Bates Motel* (2013), por sua vez, sabe-se acerca de Norman em face das obras anteriores. Por fim, em *Dexter* (2006), o espectador está ciente da natureza psicopata do personagem-título, mas, como ele, não conhece quem é o outro criminoso. A vantagem é dos infratores. Sua ação estende-se no presente e a motivação aqui é secundária, já que envolve distúrbios neurológicos.

| Seriado | Suspensão, hesitação e natureza da informação suspensa |
|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| The Fall | Stella Gibson prenderá o assassino Paul Spector? Ele agirá novamente? Em suspenso, a ação do <i>serial killer</i> concorrendo com a ação da polícia, além de possíveis vítimas. |
| Dexter | Quem é o Ice Truck Killer? Dexter terá seu lado oculto revelado por ele ou pela polícia? Em suspenso, a ação de dois <i>serial killers</i> em meio às investigações, um conhecido e o outro não. |
| The Following | Ryan conterà a empreitada assassina de Joe e seus seguidores? Resgatarão o menino? Em suspenso, a ação criminosa de um <i>serial killer</i> executada pelos seus seguidores ocultos concorrendo com a contenção da polícia. |
| Bates Motel | Quem matou o pai de Norman? Quais serão os desdobramentos da morte de Keith? Norma conseguiu impedir a construção do viaduto? Em suspenso, informações da obra clássica, apontando para a ação criminosa em série de Norman e a proteção dada pela mãe. |

Tabela 2: Técnica de suspensão em obras televisivas de *serial killer*.

c) Séries sem vinculação aparente

A lista proposta pela Netflix encerra-se com *Sons of Anarchy* (2008) e *Breaking Bad* (2013). Seus enredos não centram em assassinatos, mas no tráfico de armas e de drogas, respectivamente, destoando das demais produções.

Sons of Anarchy (2008) contempla disputas de gangues: Mayans, One-Niners e Sons of Anarchy são algumas delas. Na história, os Mayans encontram o galpão onde estão as armas de Sons of Anarchy, atacando-os, porém elas já estavam vendidas para os One-Niners. Esse acirramento é o cerne de toda a série. O crime torna-se coletivo. Durante a exibição do piloto, a entidade investigadora é acessória, pois não há mistérios associados às ocorrências. Na história, os Mayans encontram o galpão onde estão as armas do grupo coletivo *Sons of Anarchy*, atacando-os, porém elas já estavam vendidas para os One-Niners. Esse acirramento é o cerne de toda a série. Nessa ação, foi constatado que os Mayans se aliaram aos Nords. Paralelamente, Jax, o vice-presidente dos *Sons of Anarchy*, depara-se com o nascimento prematuro de seu filho em face da overdose da mulher, além de questionar o desvirtuamento do clube a partir da leitura de escritos deixados pelo seu pai, o fundador. Em suspenso, os conflitos entre as gangues, a relação de Jax com a mulher e a ação de sua mãe e do padrasto para conter sua ação no grupo.

Já *Breaking Bad* (2013) é iniciada com um trailer em fuga. Ao fundo, ouvem-se sirenes. Há pessoas desacordadas no veículo. Walter sai do carro e grava uma despedida para a família. Qual foi seu crime? Três semanas antes, Walter White é apresentado como bom cidadão, porém cansado de constantes humilhações e ao ser diagnosticado com câncer, resolve produzir metanfetamina. Seu lado criminoso e a informação da doença são restringidos. Seu cunhado Hank integra a divisão de investigação de narcóticos. É através dele que Walter reencontra seu ex-aluno Jesse, em operação contra laboratórios clandestinos. Walter faz uma proposta para o rapaz: auxiliá-lo ou ele será entregue para a polícia. Após produzir a primeira leva, Jesse vai atrás de traficantes para comercializá-la, mas sofre uma emboscada. Então, Jesse leva-os até Walter, que provoca uma explosão tóxica para escapar: um cigarro lançado pelo traficante gera um incêndio no deserto, e Walter foge com o furgão. Bombeiros passam por eles apressadamente para conter as chamas.

Considerações Finais

Respondendo ao questionamento que motivou o texto, seriados com assassinos em série representam o suspense para a Netflix, além de história de mistério e de traficantes. A análise cultural em Mittell (2000) e em Altman (2000) demonstrou que as publicizações pouco falaram do gênero das obras estudadas.

Por meio do exame da suspensão, foi possível vincular *Bates Motel* (2013), *The Fall* (2013), *The Following* (2013), *Dexter* (2006) e *The Killing* (2011) ao gênero de suspense, questionando a

presença de *Sons of Anarchy* (2008) e de *Breaking Bad* (2013) na lista a partir desse olhar. A *Suspensão do Suspense de Terror* permitiu relacionar as cinco séries. Com a *Suspensão de Reconhecimento*, notou-se a derivação e a desconstrução do cânone detetivesco. É importante apontar que outras suspensões apareceram nessas histórias, mas não caracterizaram esses enredos. Seguindo a tradição dos filmes que foram publicizados como suspense, a temática de psicopata aparece nesses enredos. Porém, sua representação foi além das execuções seguidas e da perseguição: desenvolve-se sua estranheza, ou seja, a mentalidade insana é explorada de diferentes formas. A título de ilustração, Joe incita seus seguidores a se sacrificarem em *The Following* com o objetivo de construir uma boa história; Dexter canaliza seu desejo mortal em criminosos; o ímpeto assassino de Norman aparece gradualmente em *Bates Motel*; e, por fim, Paul sente prazer sexual na sua empreitada assassina em *The Fall*. Os roteiristas não se limitam mais à identificação para cessar a ação errática. Insere-se o doente na sociedade com a aparência de um homem comum: professor, especialista forense, estudante e psicólogo são as profissões dos psicopatas nos seriados estudados.

As publicizações levantadas pouco falaram do gênero das obras estudadas. Essa ausência de determinação do tipo de enunciado é comum em textos difundidos pela imprensa segundo Mittell (2000) e Altman (2000).

Referências

Bibliografia

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Tradução de Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

BOAS, Gustavo Villas. “Em série, professor aprofunda envolvimento com narcotráfico” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 16 de julho de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1607201021.htm>. Acesso em: 08/02/2022.

CARLOS, Cássio Starling. “Ambiguidade valoriza série sobre matador de matadores” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 29 de março de 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200836.htm>. Acesso em: 08/02/2022.

CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. *Suspensão, suspense e Netflix*. 2021. 222 p. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Bauru, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/213887>. Acesso: 06/08/2021.

DEMPSTER, Sarah. “The Fall is one of the best BBC dramas in years” em *The Guardian*, Sábado, 11 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/may/11/the-fall-gillian-anderson>. Acesso em: 08/02/2022.

DAAVETILLA, JOHN. “How to put a chem degree to good use” em *Arts - The Michigan Daily*, 08 de fevereiro de 2008, p.8. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755198/288>. Acesso em: 08/02/2022.

ETZ, Kelly. “A&E a well-aimed stab at ‘Psycho’ origins with ‘Bates’ ” em *Arts - The Michigan Daily*, 25 de março de 2013, 7A. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755297/513>. Acesso em: 08/02/2022.

FOLHA de São Paulo. “ ‘Dexter’ volta charmoso e apimentado” em *Ilustrada*, 08 de outubro de 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0810200821.htm>. Acesso em: 08/02/2022.

FOLHA de São Paulo. “Série põe professor em laboratório de drogas” em *Ilustrada*, 01 de junho de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106201002.htm>. Acesso em: 08/02/2022.

FOLHA de São Paulo. Série de sucesso no Reino Unido, “The Fall” é exibida na íntegra” em *Ilustrada*, 30 de junho de 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1286813-serie-de-sucesso-no-reino-unido-the-fall-e-exibida-na-integra.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

KHOSLA, Proma. “New AMC series “The Killing” is murderously good” em *Arts - The Michigan Daily*, 15 de abril de 2011, p.5. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755255/711>. Acesso em: 08/02/2022.

MAGENTA, Matheus. “Série que estreia hoje retrata juventude de Norman Bates, vilão de ‘Psicose’ ” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 04 de julho de 2013. *Ilustrada*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306122-serie-que-estrela-hoje-retrata-juventude-de-norman-bates-vilao-de-psicose.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

MENON, Radhika. “Intense “The Following” lacks final destination” em *Arts - The Michigan Daily*, 28 de janeiro de 2013, p.8A. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755297/144>. Acesso em: 08/02/2022.

MITTEL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre*. *Cinema Journal* 40, No. 3, Spring, 2001.

MORENO, Vitor. “Entender mente de psicopata é o desafio no seriado 'The Fall' ” em *F5 - Folha de São Paulo*, 13 de agosto de 2013. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/08/1326024-entender-mente-de-psicopata-e-o-desafio-no-seriado-the-fall.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

NETFLIX MEDIA CENTER. “Netflix & Binge: New Binge Scale Reveals TV Series We Devour and Those We Savor” em *About Netflix*, 8 de junho de 2016. Disponível em: <https://about.Netflix.com/en/news/Netflix-binge-new-binge-scale-reveals-tv-series-we-devour-and-those-we-savor-1>. Acesso em: 08/02/2022.

PASSMAN, Michael. “For the love of HBO and Meth” em *Arts - The Michigan Daily*, 29 de janeiro de 2008, p.5. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755198/199>. Acesso em: 08/02/2022.

PEREIRA JÚNIOR, Alberto. “ 'Todos os atores querem impressionar Kevin Bacon no set', diz diretor de 'The Following' ” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 21 de fevereiro de 2013. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/1234711-todos-os-atores-querem-impressionar-kevin-bacon-no-set-diz-diretor-de-the-following.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

PEREIRA JÚNIOR, Alberto. “Obra de Edgar Allan Poe inspira série com Kevin Bacon” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 21 de fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1233795-obra-de-edgar-allan-poe-inspira-serie-com-kevin-bacon.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

PUTTER, Christopher. “Halloween: Trick or Treat. The Michigan Daily” em *The Michigan Daily*, 10 de dezembro de 1978, p.6. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071754365/1066>. Acesso em: 08/02/2022.

REAP, DAVE. “New FX show adds to the tried true formula of the macho man series” em *Arts - The Michigan Daily*, 10 de setembro de 2008, p.5A. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755206/201>. Acesso em: 08/02/2022.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. “Motoqueiros estreiam no DVD antes da TV paga” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 01 de setembro de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200916.htm>. Acesso em: 08/02/2022.

RUBIN, Martin. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

STERN, Alec. “Episode Review: A Bates Motel Check-Out A&E” em *B-side - The Michigan Daily*, 27 de março de 2014, p.3B. Disponível em: <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755313/201>. Acesso em: 08/02/2022.

THE Michigan Daily. “The good, the bad and the unnatural” em *The films of '78*, 12 de janeiro de 1979, p.7. Disponível em:

<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071754381/77>. Acesso em: 08/02/2022.

THE Michigan Daily. “The Odds. Daily Art’s predictions for the future” em *B-side*, 4 de setembro de 2008, p.28. Disponível em:

<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755206/152>. Acesso em: 08/02/2022.

ZAMBELO, Juliana. “Sucesso nos EUA, série "The Killing" estreia amanhã no Brasil” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 25 de setembro de 2011. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/979952-sucesso-nos-eua-serie-the-killing-estrela-amanha-no-brasil.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

ZAMBELO, Juliana. “Primeira temporada da série "The Killing" termina nesta segunda” em *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 12 de dezembro de 2011. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/12/1019823-primeira-temporada-da-serie-the-killing-termina-nesta-segunda.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

Obras audiovisuais

90210. Criado por Darren Star e desenvolvido por Rob Thomas. EUA, Vídeo digital, 20º episódio da 3ª temporada, 2010-2011 (42 min).

BATES Motel. Desenvolvido por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2013 (48 min).

BREAKING Bad. Criado e produzido por Vince Gilligan. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2008 (58 min).

DEXTER. Criado por James Manos Júnior, EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2006 (53 min).

HOW TO Get Away With Murder. Criado por Peter Nowalk. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2014 (44 min).

SONS of Anarchy. Criado por Kurt Sutter. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2008 (57 min).

THE Fall. Criada por Allan Cubitt. UK, Vídeo digital, 1º episódio, 2013 (60 min).

THE Killing. Criada por Veena Sud. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2011 (45 min).



Sabrina e Carmen, as bruxas rebeldes: feminismo, hibridação cultural e questões de gênero nas séries originais teen da Netflix

Sabrina and Carmen, the rebel witches: Feminism, Cultural Hybridization and Gender Issues in Netflix's Original Teen Series

Luiza Lusvarghi¹

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as relações entre a ficção seriada *teen* produzida pela Netflix e a representação das relações de gênero nas séries *O Mundo Sombrio de Sabrina* (EUA, 2018-2020), baseada no Comic Book homônimo da personagem, e *Siempre Bruja* (Colômbia, 2019), uma adaptação da novela de Isadora Chacón *Yo, Bruja*. Sabrina Spellman é uma típica adolescente estadunidense da década de 1960, período de lutas pelos direitos civis, que descende de um bruxo, Edward Spellman, e de uma mulher mortal. *Siempre Bruja*, que transcorre entre o século 17 e os dias atuais, em Cartagena, Colômbia, introduz a personagem Carmen Eguiluz, bruxa e escravizada de 1646, condenada a morrer na fogueira, que viaja para 2019 após fazer um acordo com o bruxo Aldemar. Ambas as séries abordam os conflitos culturais e disputas políticas entre o Novo Mundo (América) e o Velho Mundo (Espanha, Inglaterra), possuem protagonistas femininas e mesclam o gênero *teenpics* (Neale, 2000), popularizado por Hollywood, ao fantástico, aos filmes de aventura e à comédia romântica.

Palavras-chave: Originais Netflix; Séries *Teen*; Gênero Fantástico; Relações de Gênero; Hibridação Cultural.

Abstract

The goal of this article is to analyze the relationship between teen fiction produced by Netflix and the representation

¹ Professora e pesquisadora da Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp (Campinas, SP), é integrante do Grupo Genecine (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), ex-diretora da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), e membro dos coletivos Elviras de Críticas de Cinema, Manifesta e Mais Mulheres do Audiovisual. Graduada em Jornalismo pela PUC-SP, com Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado pela ECA-USP. Foi coordenadora do GP Cinema (2017-2018), e é vice-coordenadora desde 2019. Contato: luiza.lusvarghi@gmail.com.

of gender relations in the series *Chilling Adventures of Sabrina* (USA, 2018), based on the homonymous cartoons, and *Always a Witch* (*Siempre Bruja*, 2019), adapted from Isadora Chacón's novel *Yo, Bruja*. Sabrina Spellman represents a typical all-American girl of the 1960s, within the context of the call for civil rights, who is the daughter of a mortal woman and Henry Spellman, a warlock. Set in both 17th-century and present-day Cartagena, Colombia, *Always a Witch* quickly introduces us to Carmen Eguluz, a witch and enslaved girl from 1646 condemned to be burnt alive, who travels to 2019 after making a deal with wizard Aldemar. Both series address the cultural conflicts and the political disputes between the New World (America) and the Old World (Spanish, UK), with female protagonists, and blend the *teenpics* genre (NEALE, 2000), popularized by Hollywood, with fantastic, adventure movies, and even romantic comedy.

Keywords: Netflix Originals; *Teenpics*; Fantastic Genre; Gender Relations; Cultural Hybridism.

Apresentação

Os gêneros hollywoodianos contribuíram para universalizar a associação entre filmes voltados para adolescentes, os *teenpics*, e temas do universo mágico e fantástico. Essa tendência se acentuou bastante com o êxito mundial de sagas de vampiros, como a trilogia *Crepúsculo*, um Romeu e Julieta contemporâneo. Abordar a passagem da adolescência para a vida adulta sob o prisma da magia é muito frequente nas produções originais da Netflix² para esse nicho de audiência. No caso das protagonistas femininas, a mulher bruxa constitui quase uma referência à parte dentro do universo hollywoodiano, e bem além do imaginário *sword-and-sorcery*³ de produções como *Conan, o Bárbaro* (1982), *Guerreiros do Fogo*, (*Red Sonja*, 1985), como supõem algumas análises precipitadas, basta lembrar da icônica Veronika Lake na comédia fantástica *I Married a Witch* (*Casei-me com uma feiticeira*, 1946).

A ascensão da plataforma Netflix como distribuidora e produtora de conteúdos na região latino-americana vem impulsionando a consolidação de um novo modelo de negócios multiplataforma que privilegia projetos transmídia, interculturais e transnacionais. Essas produções exploram nichos como as questões ecológicas, apresentando personagens trans, enfatizando narrativas étnicas. Embora *O Mundo Sombrio de Sabrina* (*Chilling Adventures of Sabrina*, 2018-2020) seja uma produção ancorada nos cânones do gênero horror fantástico, com tempero nostálgico, ela abre espaço para todas essas questões por meio de seus personagens. Os feitiços são o

² A classificação original da Netflix pressupõe diversas formas de parcerias e produções, sendo que muitas vezes ela surge apenas como exibidora, apesar de conceder ao selo a categoria original. De qualquer forma, nas séries abordadas, isso não é relevante, uma vez que elas foram lançadas diretamente na plataforma mediante diferentes tipos de parcerias com produtoras locais.

³ Espada e Feiticeira, tradução nossa, termo usado para classificar filmes de aventura fantásticos voltados para a era medieval como *Conan, o Bárbaro* (1982) que mesclam aventuras à magia.

instrumento perfeito para viajar no tempo sem compromissos com o realismo e estão presentes em diversos formatos disponíveis na plataforma, notadamente em produções voltadas para a audiência adolescente, e reconfigurando o gênero *teenpics*.

A série *O Mundo Sombrio de Sabrina*, com quatro temporadas, baseada na versão em *Comics Book* do mesmo nome⁴, foi uma das mais populares e intrigantes atrações da Netflix voltadas para o público adolescente lançadas no período pré-pandemia. Sua protagonista, Sabrina Spellman, interpreta uma jovem adolescente, filha de uma mulher comum, e de um bruxo, que tem de escolher entre a dedicação às artes da feitiçaria, tradição familiar, e ter uma vida normal com seu namorado e amigos ao completar 16 anos⁵. Seu formato, no entanto, oscilou consideravelmente entre os populares *teenpics*, criados por Hollywood, e os filmes de horror B.

A personagem já teve uma versão televisiva com esse perfil de audiência, que surgiu na onda do *sitcom* *A Feiticeira* (*Bewitched*, ABC, 1964-1972) sucesso nos anos 1960. A série era intitulada *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* (*Sabrina, the Teenage Witch*, ABC, 1996-2003), e a partir dela a jovem bruxa ganhou a simpatia de muitos adolescentes. A trama articulava o descobrimento das habilidades mágicas da protagonista com seu amadurecimento como mulher, mas sempre com tom debochado por conta dos comentários irreverentes do gato Salem (Nick Bakay), seu familiar. Sabrina Spellman também já foi personagem da série *A turma de Archie*, como a bruxa de Greendale, cidade vizinha a Riverdale, que por sua vez inspirou outra série dos mesmos criadores, que leva o nome da cidade – *Riverdale* –, também disponível na plataforma.

Sabrina foi criada em 1962 por George Gladir e Dan de Carlo como uma representação da típica garota estadunidense da década de 1960. A abordagem ingênua dos quadrinhos de estreia, também presentes na primeira versão para a televisão, ganhou tons de *noir* na adaptação seriada da Netflix, dirigida pelo criador, Roberto Aguirre-Sacasa, com arte de Robert Hack, e inspirado nas aparições de Sabrina na série de quadrinhos da mesma dupla, *Afterlife with Archie*. As gravações da série foram feitas em Vancouver, Canadá, sendo que as duas primeiras temporadas foram produzidas em paralelo. A primeira temporada teve 11 episódios, a terceira 9 e as demais, 8 cada uma, num total de 36 episódios com duração de 49 a 63 minutos, longa para esse tipo de atração. Características do imaginário anglo que compõem as fantasias sobre as bruxas de influência

⁴ O título em inglês do CB é o mesmo da série, que em português brasileiro recebeu outra tradução, e em Portugal foi lançada como *As Arrepiantes Aventuras de Sabrina*.

⁵ Considerada a maioria para os adolescentes estadunidenses, que podem inclusive requerer Carteira de Habilitação.

européia estão presentes – os gatos pretos, o sacrifício de animais, em especial o bode, identificado com o diabo, o canibalismo. Os chifres, os pés de bode e o rabo são características do deus Pã e costumam personificar a figura do Diabo sob o cristianismo, simbolizando a cultura pagã.

A história mescla elementos que são encontrados em outras séries e filmes que abordam o sobrenatural e o fantástico, caso dos *zombies*, mas tem o foco centrado nos valores cristãos, no diferencial representado pela cidadezinha do interior dos Estados Unidos. Dentro da trama, a Igreja da Noite simboliza claramente uma ordem mais antiga, antiquada, reacionária. Em novembro de 2018, ativistas do Templo Satânico, uma seita contemporânea que se diz adoradora do diabo, processaram a equipe de produção da série da Netflix pelo uso da estátua de Baphomet, que eles alegam ter sido uma cópia direta de sua própria estátua e que retratava o Templo de uma maneira imprecisa e depreciativa.

A série se passa na mesma década da criação da Sabrina original dos CB, ao mesmo tempo que cria uma verdade atemporal que lhe permite refletir sobre conquistas bem atuais, como a não binariedade e orientação sexual, afirmando as diferenças entre o Novo Mundo e a colônia, a velha Inglaterra, de onde vem a tradição de feitiçaria de sua casa, dentro do contexto de reivindicações dos direitos civis que marcou esse período naquele país. No entanto, é visível a bricolagem entre os anos 60 e o mundo contemporâneo, na abordagem das relações de gênero, extremamente mais discretas naquele período histórico, como se pode conferir pelo documentário da mesma Netflix *She's beautiful when she's angry*, em que ativistas feministas dão seus depoimentos sobre a dificuldade de discutir questões identitárias em plena Guerra do Vietnã.

Esse caráter atemporal e o sotaque mais anglo-saxônico é acentuado pela seleção do elenco, como a atriz australiana Miranda Otto – que interpretou Elizabeth Bishop em *Flores Raras* (2013), de Bruno Barreto – interpretando a tia Zelda, que não consegue romper com os ritos da Igreja Satânica, ou a escocesa Michelle Gomez, a Madame Satã. A outra tia, Hilda, sempre rebelde, porém submissa à nova ordem é a atriz britânica Lucy Claire Davis, mais conhecida como Etta Candy, de *Mulher Maravilha*. Novamente alçada à função de *comic relief*, Hilda é considerada inconsequente pela comunidade de feiticeiros, e excomungada. Uma das personagens mais interessantes é, sem dúvida, a Madame Satã, responsável por um dos momentos mais fortes em cena. É a partir dela que as situações vão se desenvolvendo.

Para Sabrina, é perfeitamente possível conciliar a existência de um Deus e a vocação de feiticeira, sem assinar pacto com o demônio, e ainda assim continuar a ser feminista, libertária. No

entanto, a solução dramática da série é criar duas Sabrinas, uma que se mantém meio bruxa, meio humana, e na luta pelos direitos civis e lgbtqi+, por exemplo. A projeção dos dilemas da mulher contemporânea em duas personagens, pelo artifício da magia ou da ciência existem desde a personagem Maria, de *Metrópolis* (1927), filme de Fritz Lang com roteiro de Thea Von Arbour. Apesar desse traço conservador, a série, que é voltada claramente para o público adolescente, é bastante ousada, e não faz concessões em sua ambientação. Os quadrinhos mais recentes da personagem, entretanto, são bem mais incisivos e contundentes no que diz respeito a temas tabus como canibalismo, incesto e pedofilia, do que a série.

Carmen de Eguiluz

Outro é o contexto histórico e cultural da personagem Carmen Eguiluz (Angely Gaviria) de *Siempre Bruja* (*Always a Witch*, 2019) da mesma Netflix, série colombiana que explora a tradição de feitiçaria na América Latina, e se passa em Cartagena, cidade que foi o grande centro da inquisição espanhola e de caça às bruxas. A série colombiana, com duas temporadas completas, foi livremente inspirada no livro de autora costarriquenha Isidora Chacón *Yo, bruja* (2015) e na existência de uma bruxa curandeira que viveu na Cartagena retratada na série, chamada Paula Eguiluz. A criadora da série produzida em parceria da Netflix com a Caracol, Ana María Parra⁶, usou de toda liberdade possível para construir a personagem. Sua estratégia narrativa baseou-se claramente mais nas séries de comédia *teen* – as *teenpics* traziam essa possibilidade desde seus primórdios em Hollywood – que abraçam o tema, e em dramas histórico-científicos como *A viajante do tempo* (*Outlander*, 2014-2020), do que propriamente no livro de Chacón, o que lhe rendeu muitas críticas. A primeira delas diz respeito à ambientação histórica descuidada quando a personagem e o seu amigo Johnny Ki (Dylan Fuentes) viajam no tempo levando celulares, ou transportando do passado para a Cartagena o Pirata Kobo (Andre Casas) por exemplo, que facilmente se adapta à vida urbana, produzindo confusões. Outra crítica importante diz respeito às questões étnico-sociais, uma vez que a série utiliza o instrumental imaginário europeu da bruxa branca para descrever uma mulher negra de ascendência africana. Exceto Carmen, todos os demais bruxos e bruxas da história são brancos⁷. No entanto, no que diz respeito especificamente à série,

⁶ Produtora e criadora ligada à rede colombiana Caracol, Ana María Parra (*La Nocturna*) e seu parceiro Diego Vivanco (*A mano limpia*) foram os criadores da série, sendo a direção de Liliana Bocanegra (*La esclava blanca*) e Mateo Stivelberg.

⁷ No livro de Chacón, o círculo de feiticeiros que se infiltrou na universidade é composto por pessoas brancas, e

Parra traz mais acertos do que erros:

Os Autos de Fé realizados pela Inquisição de Cartagena das Índias contra Paula de Eguiluz enriquecem os dados valiosos sobre as práticas, os gestos, as palavras e os objetos que compunham a sua arte idólatra. Essa documentação permite reconstruir fragmentos de histórias de vida da população africana e afroamericana. Este exercício inscrito na perspectiva da história social e cultura se enriquece com a aplicação do método etnohistórico, sem perder de vista a perspectiva comparativa com a África. O resultado é a possibilidade de formular hipóteses sobre a vida material e cotidiana dos escravizados e dos libertos nas sociedades escravagistas caribenhas. (MAYA, 2002, p. 104)⁸.

Curiosamente, no livro de Chacón, a bruxa protagonista, Amanda Fuentes, vive o mesmo dilema de Sabrina. Quer livrar-se de sua herança cultural para se dedicar à pesquisa de petróglifos (pinturas rupestres) no Museu Nacional de Costa Rica. Decidida a perseguir seus ideais acadêmicos, ela sai de seu país e viaja até o Paraguai. Neste ponto a série agrega muito valor à obra original, pois ao colocar a bruxa Carmen como uma mulher negra e escravizada em Cartagena, em cuja *Ciudad Amurallada* se pode voltar aos tempos da Inquisição sem muito esforço, a personagem amplia seu escopo original. A bruxa negra escapa da fogueira e é transportada até a Cartagena atual graças a um acordo com um bruxo, Aldemar, para se encontrar com uma bruxa poderosa, Níñibe (Veronica Orozco). Forças do bem e do mal estão dentro da universidade, e Carmen não deseja se livrar de seu passado como a personagem literária. Em vez disso, seu interesse é aperfeiçoar-se na sua arte passando a empenhar-se com afinco nas aulas de Química e Biologia.

Os demônios acabavam sendo sempre encarnados pelos escravizados o que era usual naquele período, conforme atesta Laura de Mello Souza em seu livro *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial* (1986), em que diversos episódios de exorcismo e torturas eram infligidos aos escravizados negros, alvos preferenciais de acusações de bruxaria. Na Europa, a questão foi desencadeada pela reforma protestante, mas nas colônias essa questão facilmente se mesclava às tradições africanas religiosas, por exemplo. Na atualidade a questão da caça às bruxas é discutida como feminicídio, pois a maioria das vítimas eram mulheres que, por algum motivo, destoavam de seu tempo, de sua condição social, mas que frequentemente eram associadas a populações excluídas do ponto de vista étnico e político.

curiosamente, o único bruxo que representa o mal é brasileiro e se chama João Ferreira.

⁸ Todas as traduções são de nossa autoria.

Conflitos Étnicos e Religiosos

A primeira questão que se coloca numa comparação com as duas séries é sem dúvida a questão étnica, que fatalmente nos leva aos aspectos religiosos. A bruxaria, para Carmen, é cultural e está dentro do universo familiar e de suas origens, que as resenhas estadunidenses ora classificam como afro-caribenha, ora como afro-latinas. Nada mais natural do que feitiços baseados em ervas oriundas da natureza sejam considerados como receitas caseiras.

Em seu trabalho sobre o tema voltado para a inquisição no Brasil, Laura de Mello e Souza (1986, p. 18) faz uma observação a esse respeito. Apresentado originalmente como tese de doutorado em História Social na Universidade de São Paulo, cujo título foi *Sabás e calundus: feitiçaria, práticas mágicas e religiosidade popular no Brasil Colonial*, publicado em 1986 e relançado em 2009, o ensaio é uma relevante contribuição aos estudos sobre religiosidade popular. Dividido em três partes e uma conclusão, o livro, segundo a escritora, "trata da feitiçaria, das práticas mágicas e da religiosidade popular no Brasil colonial dos séculos 16, 17 e 18, abarcando as regiões da Bahia, de Pernambuco, Paraíba, Grão-Pará, Maranhão, Minas Gerais e Rio de Janeiro" à natureza das práticas mágicas exercidas. Na segunda parte do livro, "Feitiçarias, práticas mágicas e vida cotidiana", a autora observa que tais práticas se encontravam não só ligadas às necessidades iminentes do dia a dia, buscando resolver problemas concretos, como curar males, trazer de volta a pessoa desejada, diminuir a aspereza da vida, como também refletia tensões sociais. Assim, "na falta de explicações naturais, o homem se voltava para as sobrenaturais" (p. 167).

Africanos, índios e mestiços foram os grandes curandeiros do Brasil colonial. O conhecimento que tinham das ervas e de procedimentos rituais específicos a seu universo cultural atrelou-se ao acervo europeu da medicina popular. Houve curandeiros europeus, mas em número muito inferior. Porém, à semelhança do que acontecia na Europa, predominava o sexo masculino dentre os curandeiros – o que aliás, discrepa da maioria das práticas mágicas, exercidas por mulheres (SOUZA, 1986, p. 166-167).

Erotismo e feitiçaria erótica, contudo, sempre foram associados, e essa tradição vem da Europa (SOUZA, 1986, p. 232). Promiscuidade sexual e bruxaria era o tipo de associação comum, e essa relação é anterior às colônias. "Historicamente, a bruxa era a parteira, a médica ou a adivinha do vilarejo, cuja área privilegiada de competência – como escreveu Burckhardt sobre as bruxas italianas – era a intriga amorosa" (FEDERICI, p. 362). Após o Concílio de Trento (1545-1563) a Contrarreforma passou a atacar as curandeiras populares por temer o seu poder e a sua capacidade

de enraizamento cultural nas comunidades. Elas eram a encarnação do lado selvagem da natureza. Para os demoniólogos, a bruxa jamais seria virgem, como ocorre com as personagens Carmen e Sabrina. Nos sabás, as feiticeiras teriam de se submeter a coitos demoníacos, dolorosos. Místicas, como Teresa Dávila, entravam em êxtase trespassadas por setas incandescentes, o que provocava sempre a suspeita de estarem possuídas pelo demônio (SOUZA, 1986, p. 259).

Castas, mas sedutoras. A sensualidade juvenil da bruxa anglo personificada por Sabrina, contudo, contrasta com a voluptuosidade da escravizada Carmen, que reafirma a erotização da mulher preta enquanto representação, o que é explorado pela série e se reflete em sua condenação. Carmen é acusada de ter usado de bruxaria para fazer com que seu jovem patrão se apaixonasse por ela, sentença que era comum no período da inquisição tanto no Brasil quanto na América Hispânica. Recorria-se a feiticeiras para resolver questões amorosas. Com o fim da caça às bruxas, muitas mulheres continuaram se sustentando justamente por meio de práticas de vidência, venda de encantamentos e poções mágicas do amor, dentre outras formas de magia (FEDERICI, 2017, p. 372).

Na década de 1550, a Coroa espanhola dependia da exploração dos metais preciosos da América para sobreviver. Esse contexto vai contribuir para um endurecimento do sistema de exploração das colônias americanas dentro de uma campanha anti-indigenista e anti-idolatria que acompanhou esse processo. O tributo fixado pelos espanhóis ultrapassa em muito aqueles impostos por incas e astecas a seus conquistados. Por conta dessa questão, México e Peru, por exemplo, declararam guerra contra as culturas indígenas, o que na prática intensificou a caça a cultos considerados demoníacos ou pagãos, o que iria gerar uma contra reação perpetrada por movimentos como o do Taki Ongoy, nativo e milenarista, incitando uma aliança pan-andina dos deuses locais para findar com a colonização cristã. A caça a médicos-bruxos fazia parte dessa perseguição e se justificava até por esse motivo, pois acompanhava a reforma exigida pela Coroa espanhola. A prática da tortura, aliada a esses processos, garantiu o êxito aos espanhóis, com a debilitação dessas crenças. Na década de 1650, entretanto, essa perseguição se converteu em caça às bruxas, ou eliminação de práticas de “bruxaria aldeã”. Para o imaginário europeu, a própria visão da América coincide com a de uma mulher nua, reclinada sensualmente em sua rede, seduzindo o estrangeiro branco (FEDERICI, 2017, p. 402).

O conceito de feitiçaria é parte de uma combinação do imaginário europeu e sua religiosidade popular, com tradições de curandeirismo oriundas de práticas pagãs seculares, e um

fundo de práticas mágicas características de culturas primitivas, africanas e indígenas. O conceito de bruxaria é estranho à América colonial como um todo (FEDERICI, 2017, p. 403), em que mulheres exerciam o curandeirismo, sobretudo à chegada dos espanhóis, quando se converteram de meras assistentes em principais oficiantes desses cultos. Desta forma, ao perseguir as mulheres como bruxas, os espanhóis contemplavam tanto às demandas da campanha terrorista contra a antiga religião, quanto aos subversivos da revolta anticolonial. As mulheres sempre cumpriram um papel de sacerdotisas, de defesa de sua cultura.

Já a caça às bruxas na América anglófona se reveste em parte das mesmas justificativas e demandas da caça aos nativos indígenas, que também foram massacrados como sendo servos do diabo. Os julgamentos de Salem, segundo registros, foram justificados pelas autoridades locais com o argumento de que aqueles que viviam na Nova Inglaterra haviam se estabelecido na terra do Diabo.

Nesse contexto, é significativo que os julgamentos de Salem tenham sido provocados por adivinhações de uma escravizada índia do Oeste – Tituba –, uma das primeiras a serem presas, e que a última execução de uma bruxa em território de língua inglesa tenha sido a de uma escravizada negra, Sarah Bassett, morta nas Bermudas em 1730 (FEDERICI, p. 414).

Em sua luta sem tréguas contra os demônios em seu processo de colonização e de cristianização, os “novos ingleses” tampouco pouparam esforços para exterminar com a bruxaria. Mesmo porque o inimigo, o demônio, era tão invisível, sub-reptício, ardiloso, que motivou por parte deles a alcunha de “Príncipe das Trevas”. A mão pesada do demônio atingia seres humanos, o que se vê claramente na mítica cidadezinha de Greenland, em que vive o clã Spellman. As vítimas mais frequentes são garotas, adolescentes. Os rapazes também estão na mira, como podemos depreender da explosão nas minas que ocorre como produto de feitiçaria. As garotas, no entanto, são as “convertidas” (DEMOS, 2004, p. 103), as vítimas do demônio. Assim que Satã as possui, elas se convertem em mulheres literalmente demoníacas. Para recuperar essa alma perdida, os exorcistas iriam se valer de infindáveis métodos de tortura, sem se preocupar se a vítima sobreviveria. Caso exemplar foi o da adolescente de 16 anos Elizabeth Knapp, em Grotton, Massachussetts, cujo processo de possessão era bastante semelhante ao identificado nas bruxas de Salem. Ela trabalhava como empregada na casa do reverendo puritano Willard, em 1672, que começou a publicar em sua revista relatos de seu tratamento. Ninguém sabe ao certo o que ocorreu com ela. Diversas explicações tentaram dar conta do seu estado mental, em que ela

afirmava conjurar com o demônio. Na verdade, na medida em que se tornou uma possuída, ela passou a ocupar um lugar de destaque em uma sociedade que a desprezava e a excluía socialmente.

Hibridações Culturais, Feminismo e Gêneros Ficcionais

Nas séries da Netflix que são objeto dessa discussão, as bruxas adolescentes evocam perspectivas culturais diferentes. A adolescente pura que é possuída pelo demônio e se transforma em bruxa está presente em *Sabrina*. O fato da série original que a inspirou ser uma *sitcom* dá bem uma medida da humanização da feiticeira, que reencarnava nas séries televisivas uma mulher normal, mas que se rebela contra as normas e padrões vigentes, estabelecendo um paralelo com reivindicações feministas, traço presente inclusive na Samantha de *Bewitched*. Na série da Netflix, *Sabrina*, entretanto, recupera ainda uma faceta perdida que remete ao puritanismo da Nova Inglaterra. Na verdade, na medida em que se tornou uma convertida, o que se dá pelo ritual em que ela deve assinar um termo de compromisso e submissão ao poder do Demônio, ela de certa forma se deixa possuir pelo príncipe das trevas. Paradoxalmente, ao aceitar essa imposição, ela vai deixando para trás os valores de uma jovem adolescente de cidade pequena dos Estados Unidos para se transformar numa mulher sedutora. A primeira temporada termina com a bruxa rebelde em novo visual, mais agressivo, e em crise de relacionamento com seu namorado mortal.

Carmen, por sua vez, perde bastante de seus poderes mágicos ao adentrar a civilização contemporânea, em meio a smartphones e novas tecnologias, aplicativos de namoro. Como conciliar esses universos aparentemente tão distintos? A questão da bruxaria não remete ao demonismo nem à possessão dentro da cultura latino-americana, ou ainda afro-caribenha, e particularmente na Cartagena contemporânea, que convive com *serial killers* como o “Assassino do Fogo”, o ritual equivalente à fogueira moderna. É fato que a série se perde ao contextualizar sem aprofundamento essas questões que para uma audiência local e regional, com estruturas sociais caracterizadas por forte sincretismo religioso, parecem mais simples e justificáveis. Não há luta contra o demônio, mas o discurso feminista está presente em Carmen, que não se conforma mais com a sua posição social numa sociedade colonial, e nem mesmo com a sua condição de escravizada. Ela é negra, e sente orgulho de suas raízes.

Algumas discussões sobre sexualidade são deixadas de lado, no entanto, para render-se ao folhetim, que embora adote formato de temporada que lembra as estadunidenses, resvala em tom e cores aos melodramas das telenovelas e das supersséries, como ficaram conhecidas as narco

novelas ou narco séries. Desta forma, é difícil resolver o grande dilema da personagem que, para viver seu verdadeiro amor, precisa abrir mão de sua recém-conquistada liberdade e voltar a ser escravizada. Outra questão abordada com superficialidade é a questão homoafetiva, que por meio do personagem Daniel (Duban Prado) entra em discussão.

Ao inserir a personagem Sabrina num drama de horror, transformação que faz parte também da série em quadrinhos da personagem, ainda que sob a estrutura convencionalmente atribuída ao gênero *teenpics*, de inspiração hollywoodiana (NEALE, 2000, p. 275-276), a série da Netflix recorre a artefatos presentes em outras ficções do gênero horror disponíveis em seu catálogo, como *Hemlocks Grove*, *Stranger Things*, mesclando elementos de subgêneros também classificados como horror rural, ou horror psicológico (PROHÁSZKOVÁ, 2012, p. 133). Para Neale (2000, p. 275-276), o gênero *teenpics* surge como parte do processo de industrialização da América, que assinala o surgimento da expressão *teenager*, originária do jornalismo, para se referir à passagem da criança para a vida adulta, e ao período que ocorre entre as décadas de 1920 e 1930. Hollywood sempre produziu filmes sobre adolescentes, mas o surgimento de uma classe média nostálgica, predominantemente urbana, vai criar o mercado propício para dramas e comédias para adolescentes, em geral embalados pelo *rock and roll* e baladas românticas. É a partir de 1950 que esse tipo de filme se consolida, criando uma cultura moderna da adolescência, voltada não apenas para os jovens, mas também para adultos saudosos dessa fase de suas vidas.

Aqui neste sentido, *Siempre Bruja* e *O Mundo Sombrio de Sabrina* coincidem, pois reproduzem as angústias de jovens das camadas médias urbanas, o sonho de cursar uma faculdade e se firmarem socialmente, a busca do amor verdadeiro. Em Sabrina, questões que estão mais presentes na juventude atual, como as discussões sobre identidade de gênero e não-binarismo, são deslocadas para a década de 1960, em que essas questões sequer eram mencionadas. O fantástico permite tudo isso, e abrir a caixa de Pandora de Greendale, com elfos e entidades divinas, só contribui para essa bricolagem de tempos e cenários, cada vez mais *trash* na medida em que o Inferno se materializa em Sabrina.

Em *Siempre Bruja*, Carmen salta da Inquisição espanhola para a moderna Cartagena sem escalas, e se insere na era digital, para voltar ao seu tempo e discutir escravidão e trabalho, ainda que de forma bem menos aprofundada do que Sabrina. No entanto, o velho dilema feminino e sempre atual, a escolha entre “amor verdadeiro” e carreira profissional, casamento e vida celibatária, estão colocados para Carmen, que rapidamente se acostuma às vicissitudes da vida

urbana.

Produções derivadas do gênero, que não foi necessariamente criado para reproduzir puritanismos, vão falar da delinquência, tema sempre recorrente, e produzir *teenpics* voltadas para essa finalidade, o que está presente obviamente nas séries citadas, traduzindo diferenças culturais para uma obra transnacional e intercultural que pode dialogar com audiências de regiões e origens distintas. O código Hayes vai impor restrições a essa produção, mas fora dos grandes estúdios, em pequenas e médias produtoras, elas vão se firmar e conquistar fatias da audiência (NEALE, 2000, p. 280). A questão do horror já estava presente em produções anteriores como em *I was a teenage Werewolf* (*O Lobisomen Adolescente*, 1957).

Enquanto estratégia narrativa, tanto *Sabrina* quanto *Siempre Bruja* são típicas produções ancoradas no gênero *teenpics* que Hollywood criou, ainda nos anos 1950, em obras como *Jailhouse Rock* (1957), com Elvis Presley, e *The Girl can't help it* (*Sabes o que quero*, 1956) e que espelhavam a juventude que cresceu sob o *american way of life* em sua plenitude. As duas séries, porém, reconfiguram essas prerrogativas para a contemporaneidade, adotando estratégias narrativas diferentes, com acento local, sob um mundo globalizado, o que é um projeto da plataforma, e da própria indústria. As críticas a *Siempre Bruja*, vindas da crítica especializada, são interessantes e provocadoras. A série colombiana é efetivamente mais “cobrada” em uma perspectiva realista do que a produção estadunidense, e qualquer outra do gênero falada em inglês. Neale e Krutnik (2006, p. 263) em sua obra sobre a evolução do cinema e das séries de comédia dos Estados Unidos, identificam a tendência fantástica dentro do gênero *sitcom*, categoria atribuída a *Bewitched* (*A Feiticeira*), *I Dream of Jeannie* (*Jeanie é um Gênio*, NBC, 1965-1970)⁹, *The Addams Family* (*A Família Adams*, MGM, 1964-1966), como a “domesticação da diferença”.

Considerações finais

O objetivo desta reflexão foi estabelecer um parâmetro de análise para produções originais da Netflix, plataforma que produz e distribui conteúdos de cinema e ficção seriada a partir de parcerias locais e regionais. Esse estudo faz parte de um levantamento das produções ficcionais audiovisuais originais da Netflix desenvolvidas para a América Latina entre 2017 e 2019, para classificá-las enquanto tendência, categorias e gêneros ficcionais, bem como analisar estratégias

⁹ A duração compreende as duas fases, sendo a primeira produzida em branco e preto, e a segunda em cor.

comerciais de produção e lançamento, e suas relações com as produções originais internacionais do grupo. Suas estratégias de engajamento de conteúdo para as produções originais reverberam o modelo hollywoodiano (HBO, Fox, Sony) com a vantagem de ser um catálogo expandido virtualmente e mais acessível economicamente.

A ascensão da plataforma Netflix como distribuidora e produtora de conteúdos na região latino-americana vem impulsionando a consolidação de novos modelos de negócios multiplataforma que privilegiam projetos interculturais, regionais e transnacionais. Essa perspectiva se consolida dentro de um conceito geopolítico, integrando culturas afins da América Hispânica em detrimento das fronteiras nacionais, unindo por exemplo, países latino-americanos de diferentes tradições à América do Norte de fala anglo saxônica.

As séries *Siempre Bruja* e *O Mundo Sombrio de Sabrina* atendem a essas especificações. A série estadunidense está dirigida notadamente para o mercado de seu país, mas também para o mercado europeu, com cuja tradição dialoga claramente. Já a série colombiana atende a demandas regionais de conteúdos, mas não abre mão de estruturar essa narrativa em um formato hollywoodiano, o que talvez pese e fragilize a discussão das diferenças culturais na abordagem das relações religiosas e da representação. Ambas, contudo, tratam da caça às bruxas sob uma perspectiva feminista, identificando a perseguição movida às mulheres na inquisição como feminicídio. A sociedade industrial, contudo, é vista em ambas como um passaporte para a liberação da mulher, sem conflitos de poder, em que a tecnologia serve como suporte para esse processo de autonomia. Essa visão ingênua está presente em *Greendale*, e em *Cartagena*, em todos os períodos históricos abordados.

A bricolagem atemporal que permite associar livremente elementos e artefatos históricos de diferentes origens históricas e culturais é um elemento bastante comum nas produções artísticas pós-modernas, o que foi percebido por Canclini (2001), em suas explorações sobre o tema. Esse processo de hibridização faz parte da concepção dessas novas obras, transculturais, transfronteiriças e interculturais. O hibridismo característico das culturas populares e presente nas narrativas ficcionais decorre como desdobramento natural da ausência de políticas culturais voltadas para as classes populares. A resistência das elites em contribuir para esse processo gera esse processo contínuo de hibridação. As narrativas seriadas, para não perderem audiência, forçosamente acabam por adotar essas versões populares, gestadas nas ruas, na música, sem perder de vista os interesses mercadológicos. Nem sempre acertam, mas provocam questionamentos

instigantes e que merecem reflexões mais amplas.

Referências

- AGUIRRE-SACASA, Roberto, HACK, Robert. *Chilling Adventures of Sabrina*. Nova Iorque: Archie Comics, 2016. E-book.
- BLADY, Jessica. “ANÁLISIS | Siempre Bruja S01E01: Un Salto en el Tiempo” em *Malditos Nerds*, 05 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://malditosnerds.com/netflix/analisis-siempre-bruja-s01e01-un-salto-el-tiempo-n13510>, Acesso: 08/02/2022.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Editora Paidós, 2001.
- CHACÓN, Isidora. *Yo, bruja*. Madri: Alianza Editorial, 2015.
- DEMOS, John Putnam. *Entertaining Satan: Witchcraft and the Culture of Early New England*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- HADDEFINIR, Henrique. “Sempre Bruxa - 2ª temporada” em *Omelete*, 29 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/criticas/sempre-bruxa-segunda-temporada>. Acesso em; 08/02/2022.
- HOBSBAWN, Eric J., RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.
- JAWORSKI, Michelle. “Always a Witch’ can’t shake the weight of the problematic love story at its core” em *Daily Dot*, 07 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.dailydot.com/parsec/netflix-always-a-witch-review/>. Acesso em: 08/02/2022.
- MAYA, Adriana. “Paula de Eguluz y el Arte del bien querer, Apuntes para el estudio de la sensualidad y del cimarronaje femenino en el Caribe Siglo XVII” em *hist.crit.* [online]. 2002, n. 24, pp. 101-124. ISSN 0121-1617.
- NEALE, Stephen, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. New York: Routledge, 2006.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- PROHÁSZKOVÁ, Mgr. “Viktória, The Genre of Horror” em *American International Journal of Contemporary Research*, vol. 2 no. 4; Abril de 2012.
- SOUZA, Laura de Mello. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Paz e Terra, 1986. E-book.



A linguagem cifrada de Eros: suspense, comédia romântica e Você

Eros' encoded language: Suspense *Thriller*, Romantic Comedy and You

Carolina Oliveira do Amaral¹

Resumo

A série de televisão *Você* (2018) propõe uma mescla entre dois gêneros populares, o *thriller* de suspense e a comédia romântica, e alcança duas respostas conflitantes do público: a empatia pelo relacionamento do casal e a repulsa pelo protagonista Joe (Penn Badgley). Partindo do campo dos estudos de gênero cinematográfico (ALTMAN, 1999; DELEYTO, 2009) este artigo pretende articular comédia romântica e suspense no que eles têm em comum: um frisson da espera feliz ou da espera tensa, e o erotismo é a chave central em ambos os casos.

Palavras-chave: Comédia Romântica; Suspense; *Você*; Erotismo.

Abstract

The TV series *You* (2018-) mix two of Hollywood most popular genres: suspense thriller and romantic comedy. The result is an ambivalent response from the audience; both empathy for the love story and distaste for stalker and murderer protagonist Joe (Penn Badgley). Using *film genre studies* (ALTMAN, 1999; DELEYTO, 2009), this article articulates romantic comedy and suspense *thriller* lifting what they have in common: happy or nervous expectation *frisson*, and eroticism is a key concept in both cases.

Keywords: Romantic Comedy; Suspense; *You*; Eroticism.

¹ Professora, pesquisadora e roteirista que atua no campo de Roteiro, Narrativa e Cinema de Gênero. Formada em 2011 em Cinema pela UFF e desde 2007 trabalha no audiovisual nas áreas de produção, direção, criação e desenvolvimento de projetos, em curtas, longas e programas de TV. Doutora e Mestre pelo PPGCOM-UFF, na linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual. Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XXIII SOCINE, realizado em 2020, em Porto Alegre.

Introdução: a linguagem cifrada de Eros

Na mitologia grega, Eros é uma força primordial formadora do universo: nasce o Caos, a Terra e em seguida Eros, que cria toda a vida e ordena o caos; mas mantém dentro de si a centelha do conflito. Há também uma variante em que Eros é o cupido, o menino alado e travesso, vez ou outra de olhos vendados, capaz de ferir corações com suas flechas e apaixonar pessoas. Na versão talvez mais conhecida hoje em dia, Eros é filho da Beleza, Afrodite, e casa-se com Psiquê, a alma, nascendo desta união a Volúpia. Seja qual for o relato, Eros é uma força que une, mescla e multiplica os seres vivos. Eros reivindica um movimento em direção à completude desafiando os deuses, e também expõe a debilidade dos seres mortais e incompletos. Palavras como *erótico* ou *erotismo* tiveram origem na palavra Eros que ora era traduzido como amor, ora como desejo.

Definir erotismo, traduzir e ordenar com as leis da lógica e da razão a linguagem cifrada de Eros seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços. (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 7).

Num longo e influente ensaio dedicado ao tema, Georges Bataille (1988) argumenta que somos seres descontínuos, existindo um abismo entre um ser e outro; o erotismo supunha uma dissolução desta ordem descontínua. Noutras palavras, o erotismo nos empurraria para o abismo da continuidade: “esse abismo pode fascinar-nos. De certo modo, ele é a morte e a morte é vertiginosa e fascinante” (*ibidem*, p. 12). Segundo o autor, o erotismo, portanto, implica numa continuidade, ou seja, na proximidade da morte, ou pelo menos numa embriaguez de morte: “a posse do objeto do desejo dar-nos-á sem morrer, o sentimento de ir até o seu fim” (*ibidem*, p. 124). E por isso, o erotismo seria perigoso e inebriante. Mesmo que a paixão tenha uma promessa de felicidade, ela introduz a perturbação e a desordem, que em última instância podem causar sofrimento, já que tal fusão por mais profunda que seja será sempre precária, sempre ameaçada pela separação. “A verdade do erotismo é trágica” (Sontag, 1987), e acomoda brutalidade, violência e coerção, curiosidade, intimidade e excitação (VANCE, 1984); abriga a morte e a pequena morte.

Ao acolher tanto o sinistro quanto o clímax sexual, o erotismo será um elemento que permeia esta análise de *Você* (*You*, 2018-). *Você* é uma série de televisão, baseada no livro de Caroline Kepnes (2014), e narrada pelo protagonista, Joe (Penn Badgley). Ao longo da primeira temporada, acompanhamos ele se apaixonar, flertar e se tornar obcecado pela aspirante a escritora, Beck

(Elizabeth Lail). Alguns críticos afirmam que parte do sucesso da série se deve à capacidade de equilibrar a visão distorcida do protagonista a uma certa empatia por ele, ou como descreve Kat Resenfeld (2019), o dilema ético e desconfortável do público que sente medo e desejo pela trama principal².

Joe acredita estar vivendo dentro de uma comédia romântica e diversas vezes faz menção ao gênero. Porém, elementos demasiado sombrios empurram a história do reino da comédia romântica para a novela gótica, mais especificamente, no formato de *thriller* de suspense. Ao longo da temporada, Joe persegue Beck, entra em sua casa, rouba seu celular e manipula tudo que consegue para conquistá-la e ser (o que ele acredita ser) “a pessoa certa” (*the one*). Na chave cômica, usar todas as artimanhas manipuladoras para conquistar o ser amado é uma linha de ação muito explorada – tanto por provocar comicidade quanto por representar uma fraqueza do personagem, que pode ser descoberta e pôr tudo a perder. Mas apesar de carismático e de deter o poder de narrar a história, Joe, sem qualquer ambiguidade, é um assassino. Ele é capaz de destruir qualquer obstáculo que aparecer, mesmo que seja preciso matar pessoas. A série provoca medo e desejo, com a constante aproximação das ideias de amor e morte, através da mescla de gêneros suspense e comédia romântica. A partir dos estudos de gênero cinematográficos (*film genre studies*) e autores como Rick Altman, Celestino Deleyto e Frank Krutnik incluindo publicações sobre gêneros específicos (DELEYTO, 2009, TOMLINSON, 2018), estudos da narrativa (FRYE, 1981; FLUDERNIK, 1993) e teoria de arte (LANGER *apud* CORRIGAN, 1981) este artigo tenta compor uma análise do erotismo tanto no suspense quanto no romance cômico, e as tensões narrativas de cada um desses universos.

A adesão plurigenérica: Você como uma comédia romântica

Por anos, nos acostumamos a ver filmes e outras obras audiovisuais rotulados a partir de gêneros narrativos. O gênero costuma constar como uma informação principal seja nas finadas videolocadoras, em sinopses na imprensa, ou nas disponíveis no próprio sistema da televisão ou do *streaming*. Portanto, nos habituamos a ver gêneros narrativos como domínios diversos, ou, no limite, prateleiras distintas, um hábito que vem da tradição literária e da ideia de “categoria” para enquadrar

² Esta análise se concentrará na primeira temporada da série quando tais elementos são apresentados ao público e vamos pouco a pouco descobrindo o protagonista. A segunda e terceira temporadas apresentam uma continuidade e também uma dobra na trajetória ao introduzir uma coprotagonista igualmente perturbadora.

obras de ficção.

No entanto, Rick Altman (1999) nos propõe olhar o fenômeno genérico como um sistema de comunicação. Um sistema no qual a indústria produz, distribui, comercializa e exhibe obras audiovisuais que o público, a academia e a crítica recebem. Em resumo, todos os “interagentes” se relacionam com as obras mediadas pelas expectativas que os gêneros propõem.

Como sistemas, gêneros são históricos e mutáveis, sempre abertos a mudanças e novos significados, longe de ser um grupo de filmes, o gênero se forma por convenções que se encontram em obras audiovisuais. Celestino Deleyto (2009) vê o gênero como um sistema complexo de comunicação, sempre aberto a novas possibilidades, sendo a adesão ao sistema genérico, necessariamente, múltipla. Significa que séries, filmes ou livros, participam de sistemas genéricos distintos de maneira simultânea, e sempre abertos à reavaliação. Deleyto (*ibidem*, p. 12) recorre a Derrida que afirma ser a genericidade inescapável; obras audiovisuais “nunca *pertencem* a um gênero, mas também nunca estão totalmente independentes deles porque são sempre genéricas: sempre usam convenções e fórmulas genéricas”.

Frank Krutnik (2004) complementa ao olhar para o gênero como um *processo* de significado e prazer cujas normas e convenções que o compõem estão, por sua vez, também em processo de formação, e nunca devem ser vistas com rigidez e imutabilidade. Gêneros, portanto, existiriam “além e entre os filmes, ao invés de dentro deles”, e nunca uma obra singular seria capaz de representar o significado de um gênero, mas apenas “ativar o processo de tal significação” (*ibidem*). Paul Tomlinson (2018) fala ainda que o filme de gênero deve ser “o mesmo, porém diferente”, numa combinação de expectativa e novidade, segurança e risco.

Filmes como *Charada* (*Charade*, 1963), *Ladrão de Casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), ou alguns da série de James Bond, já combinaram elementos dos gêneros discutidos aqui, ativando dessa forma, o processo de significação dos dois gêneros, e renovando suas definições. Nesses casos, é comum que as convenções de comédia romântica, além de alimentar a empatia pelo par amoroso, sirvam de alívio cômico entre os momentos tensos da história e contribuam para um “final feliz”, tanto do casal, quanto da investigação policial, cessando assim, os sucessivos crimes na história.

Você é uma série que tenta equilibrar uma trama de comédia romântica em meio ao *thriller* de suspense. O protagonista do romance é também o perseguidor e assassino que justifica todos os seus atos através da narração. Em certos momentos, Joe conta sua história como se vivesse um amor leve e engraçado, nos fazendo questionar a maneira como historicamente aprendemos a reagir

a essas construções cinematográficas. Os criadores da série revelam³ que a relação entre os gêneros foi intencional, uma tentativa de mostrar o quanto as convenções de comédias românticas são fortes o bastante para engajar os espectadores com um par amoroso que, na verdade, enquanto trama de *thriller* deveria ser repudiado de imediato pelo público: “eu queria algo que parecesse uma maravilhosa história de amor em Nova York, mas com um protagonista bastante perturbado. A série começa com planos luxuriosos em câmera lenta, e aquele brilho âmbar. Não parece um *thriller*” afirmou Lee Toland Krieger, que dirigiu o piloto da série.

A sequência mencionada acima (Figura 1) retrata o primeiro encontro do casal na livraria onde Joe trabalha em Nova York. Enquanto Beck circula pelo lugar à procura de um livro, Joe, na narração em *off*, faz várias suposições sobre a personalidade dela e suas intenções. Quando ela o interpela, perguntando por um livro, fica clara a química entre os dois, tanto nos olhares quanto no diálogo. A cena é observada por um colega de trabalho de Joe que explicita numa fala a conexão entre o casal. O humor ácido de Joe é compatível com o de Beck. “Tudo em Você, desde a paleta de cores crepuscular, à movimentação de câmera e o foco doce nos limites do quadro diz que você está assistindo a um romance” (ROSENFELD, 2019).

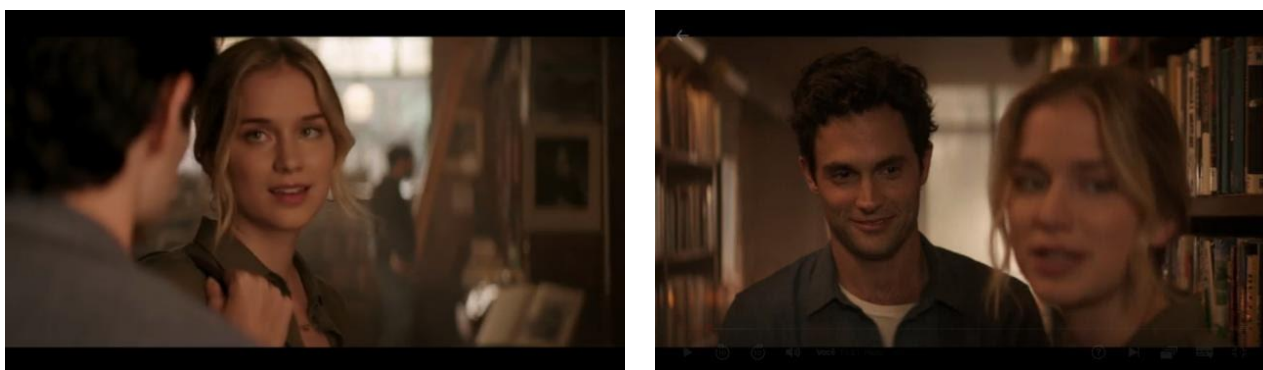


Figura 1: primeira sequência e o *meet cute* na livraria.

Elementos narrativos e formais aproximam a sequência inicial de *You* de convenções não apenas do romance, mas, especificamente, das comédias românticas que pareiam o casal central num primeiro encontro, para promover o engajamento entre público e narrativa⁴. Trata-se de um

³ Refiro-me a duas entrevistas concedidas à *Vulture*, uma com a produtora Sera Gamble, de setembro de 2018, e outra com o diretor Lee Toland Krieger, em janeiro de 2019. Ver Bibliografia.

⁴ A diferença entre os gêneros comédia romântica e romance está na atmosfera cômica, que mostra ser não apenas seguro, mas obrigatório se apaixonar, sentir uma atração mútua que dará origem a toda história. Além disso, comédias românticas, diferente de romances, costumam estar protegidas de dramas sérios e ameaças lacrimosas. O amor à primeira vista é uma convenção do romance, mas a cena em que o casal se conhece e que a trama se desenvolve a partir daquele encontro, (o *meet cute*), muitas vezes, negando a ideia de amor à primeira vista (para reafirmar só no final) é

elemento tão convencional que chega a ter nome, o *meet cute*, que se pode traduzir como “encontro fofo”, um encontro ou uma série de encontros entre o par amoroso que dá início à história.

Billy Mernit (2001) considera que o gênero é uma comédia, cuja ação principal é delimitada por um relacionamento amoroso e todas as tramas secundárias vão depender disto. Em *Você* todo enredo se desenvolve a partir do encontro entre Joe e Beck. E mesmo que não seja uma comédia, há um tipo de humor bastante comum no gênero, a partir dos comentários na voz *over*. A narração é satírica, irônica e ridiculariza os outros personagens que são propositalmente ridículos. A narração também faz referência à tradição do *film noir* e, ao mesmo tempo, ajuda a caracterizar o protagonista que apesar de sombrio apresenta uma *persona* cômica não tão distante do que Mernit observa num protagonista de comédia romântica: “não apenas na habilidade de comentar a situação com inteligência, o que indica que seu personagem está ligado no momento, mas uma capacidade de rir de si mesmo, o que implica uma autoconsciência atrativa” (*ibidem*, p. 61). Um humor que cria um certo distanciamento irônico e, ao mesmo tempo, busca aproximação com o espectador. A ironia principal da narração aparece quando o protagonista se imagina em uma comédia romântica, mesmo tendo clareza sobre de todos os crimes cometidos. Em alguns momentos, Joe pontua fatos que podem ser vistos como clichês do gênero (Figura 2). Na voz *over*, ele se dirige sempre a Beck, um artifício que alguns autores chamam de “narração em segunda pessoa”, por enfatizar o destinatário para quem a voz se dirige (FLUDERNIK, 1993). Trata-se de uma estratégia utilizada do início ao fim pelo livro que inspirou a série, e o “você” do título se deve a essa construção narrativa. Joe conta a história para nós, mas se dirige a Beck, e mostra como a partir do seu ponto de vista, se trata de uma “comédia romântica que deu errado”.



Figura 2: referências à comédia romântica quando a narração pontua a ação como um clichê do gênero.

Fugindo de termos como “ponto de vista” ou “visão” e sua carga semântica excessivamente visual⁵, Genette (*apud* GAUDREULT e JOST, 2009, p. 166) propõe o termo “focalização” para discorrer sobre as relações cognitivas entre personagem e narrador. A focalização pode estar ancorada a um personagem ou não, ser variável ou múltipla, ou ainda, zero, no caso de uma narração onisciente. Você utiliza, quase todo o tempo, uma focalização ancorada na personagem de Joe⁶. Temos acesso bastante abrangente ao que ele sente, pensa e age. Temos acesso ao seu passado na medida em que ele se lembra de algumas passagens, narra ou conta para outras pessoas. Também temos acesso a ações de Beck, a partir de informações *stalkeadas*⁷ por ele. Porém, a série, diferente do livro, não assume exclusivamente o relato dele. Há diálogos entre os personagens, cenas em que Joe não está, e, em algumas poucas vezes, temos até a narração de Beck. Ou seja, há uma focalização alternativa ancorada na personagem de Beck. Quando a história se abre para o ponto de vista dela, a personagem se mostra autocentrada, lidando com questões profissionais e familiares, e totalmente alheia a qualquer perigo que Joe possa representar, ou seja, uma típica vítima de *thriller* de suspense, descobrindo apenas bem próximo do final. Os diálogos e discursos apaixonados entre os dois, que costumamos ver em comédias românticas, assumem aqui a função de construir Beck como a vítima perfeita (Figura 3), reforçando assim, convenções do suspense.



Figura 3: discursos típicos de comédia romântica.

Contudo, ao apresentar o ponto de vista de Beck, a história permite mais uma convenção

⁵ Ainda assim, focalização é um termo visual. Rick Altman (2008) se vale de uma terminologia do movimento para fugir deste “ocularcentrismo”: *following* ou acompanhamento, usado com o mesmo sentido de “ponto de vista” ou “foco narrativo”.

⁶ Na terminologia de Genette, seria uma “focalização interna”.

⁷ Um *stalker* é um perseguidor, alguém que busca informações obcecadamente sobre outra pessoa, seja seguindo-a fisicamente, seja, rastreando-a virtualmente. Joe persegue Beck através de redes sociais, de informações do celular que ela não sabe que ele tem, vasculhando seu computador, e também a seguindo pelas ruas, esperando em frente à sua casa, sem que ela perceba qualquer destes atos.

da comédia romântica: o duplo foco narrativo. Altman (2008) explica que o duplo foco narrativo abre à possibilidade de se contar uma história pareando dois sujeitos que formam o par amoroso, ainda que um seja mais protagonista que o outro. Nesse esquema narrativo, a história se move mais por comparação e simultaneidade que por uma ação direcionada a um objetivo final.

É convenção também em comédias românticas, que os personagens sofram uma transformação íntima, um amadurecimento que ocorre narrativamente e permite que o relacionamento amoroso aconteça. É essa transformação dos personagens que se mistura à narrativa e permite que o romance possa ser desfrutado ao final da história. Na temporada inteira, Joe não parece sofrer qualquer transformação, apenas revela pouco a pouco características de sua personalidade que não sabíamos no início da história. Enquanto isso, Beck reage e põe fim aos assédios do supervisor, passa a escrever com regularidade e, ao final, tem um best-seller publicado, mesmo que seja de forma póstuma. Boa parte da história, do ponto de vista de Beck, trata-se de uma comédia romântica tanto pela construção narrativa quanto cênica.

Em Narratologia, há uma figura chamada “ironia dramática” na qual um personagem desconhece fatos essenciais da sua história. É também convenção na comédia romântica que haja um desequilíbrio cognitivo entre o par, ou seja, um indivíduo ter muito mais informações que o outro, o que torna este último a vítima da ironia dramática. Em alguns casos, é exatamente a descoberta da informação omitida que separa o casal quase perto do fim, quando todas as verdades vêm à tona. Na primeira temporada de *Você*, a informação omitida a Beck pela ironia dramática é o fato de Joe ser um assassino, um perseguidor, uma pessoa perigosa.

Em comédias românticas, o momento de descoberta da ironia dramática é capaz de movimentar revezes que engendram na “alegre derrota”, como denomina Mernit (*ibidem*) a última etapa do gênero, que seria um final feliz com sacrifícios. Na temporada, entretanto, a descoberta da ironia dramática é o momento em que o mundo da comédia se dissolve completamente. Na narração, momentaneamente comandada por Beck, ela reconhece que Barba Azul⁸ e Príncipe Encantado são a mesma pessoa quando descobre num esconderijo do apartamento de Joe, provas que o incriminam dos assassinatos. Outro elemento fundamental no *thriller* de suspense é a investigação criminal, que começa a despontar também neste momento. São sinais de que não há

⁸ Personagem de um conto de Charles Perrault que matou suas seis esposas e escondeu os cadáveres num quarto do castelo que ninguém poderia entrar. Durante uma viagem de Barba Azul, sua sétima esposa, por curiosidade, entra no quarto proibido.

mais lugar para a comédia romântica, seus espaços mágicos e finais felizes.

O espaço-tempo da comédia romântica e o suspense

Apesar de permitir essa leitura como comédia romântica, a série está mais próxima do suspense (*thriller*) e do horror, por se tratar de uma história sobre ameaças, crimes e morte. Gêneros podem ser definidos a partir da ação que normalmente apresentam – é exatamente o caso das comédias românticas, definidas normalmente pelo romance (em geral, heterossexual) – do visual (*film noir* ou faroeste), elementos narrativo-formais – como a função da tecnologia numa ficção científica – ou do efeito que provocam. O suspense costuma se enquadrar no último tipo e o nome do gênero em inglês (*thriller*) faz referências a calafrios, arrepios e demais reações corporais decorrentes da tensão e da ansiedade. O suspense é um dos desdobramentos da novela gótica assim como outros gêneros vizinhos como o horror, a ficção científica, as histórias de detetive e de espionagem.

É difícil definir o gênero suspense sem apelar aos efeitos buscados pela história. Tomlinson (2018) se utiliza de palavras como excitação, suspense, medo, mistério e velocidade para descrever o gênero e completa: “em outras palavras, enfatiza sentimentos viscerais, entéricos, ao invés de sentimentais, cerebrais ou emocionais”. Em termos de ação, o autor coloca que um *thriller* envolve perseguição e fuga. Em termos de trama, o *thriller* normalmente retrata um conflito ético que pode ser um crime, como na maioria das vezes, mas pode também ser sobre questões psicológicas, legais, espionagem ou até conspirações.

A presença de elementos cômicos num *thriller* de suspense é bastante comum, e a obra de Hitchcock, o cineasta mais representativo do gênero, nos dá vários exemplos de diálogos hilários, humor físico e reviravoltas cômicas. Alguns exemplos se aproximam bastante da comédia romântica como é o caso de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), protagonizado por Cary Grant. O que, no entanto, é difícil de negociar entre o mundo do *thriller* e uma visão cômica de mundo é a ameaça, o medo, o risco, a violência. Corrigan (1981) acredita que o único fator presente em todas as comédias não é nenhuma estrutura narrativa ou efeito, mas uma atitude otimista frente aos desafios do mundo. Susane Langer (1981) vai mais além ao comparar a comédia ao ritmo da vida e perceber uma atitude festiva no gênero, “o mesmo impulso que levou pessoas desde os tempos pré-históricos a celebrar ritos de fertilidade e todas as fases da existência biológica é o que sustenta o eterno interesse em comédia” (*ibidem*, p. 82).

Essa visão otimista de mundo foi pensada por Deleyto (2009) como um espaço construído narrativamente pela comédia romântica que o autor denominou “espaço cômico”. Um espaço seguro e benevolente, melhor e mais livre onde todas as inibições e inadequações são esquecidas e os desejos podem ser vividos sem medo. A “transformação íntima” que falamos anteriormente é o principal agente formador do espaço cômico porque na medida em que o personagem se transforma, todo o espaço narrativo se transforma também.

Se mais uma vez, olharmos para a história, a partir de Beck, boa parte do tempo, a personagem acredita estar segura, melhor e mais livre e atribui consideravelmente ao relacionamento todas estas mudanças. Para Beck o “espaço cômico” relutantemente parece estar se formando. Se na focalização alternativa o espaço cômico dá sinais da sua conformação, na focalização “oficial” da história ele é completamente impossível. A construção de um espaço mágico, onde tudo é melhor, é inconciliável com um personagem como Joe; ele não se transforma, ao contrário, contamina tudo ao seu redor, transformando num ambiente sombrio e torpe.

Northrop Frye (1981) fala num espectro de histórias cômicas que vão desde as irônicas, passando pelas quixotescas, os mundos de sonhos e uma fase madura que não evita a tragédia, mas a contem. Segundo o autor, na próxima fase, o reino da comédia se desintegra e colapsa formando um mundo de mistérios e *frisson*, “é o mundo das histórias de fantasmas, *thrillers* e romances góticos” (*ibidem*, p. 99). Frye reconhece uma continuidade entre a comédia e o gótico e utiliza a palavra *frisson* para inaugurar esta nova possibilidade de história. Você é um bom exemplo de como o reino da comédia se colapsa num mundo gótico, mas a palavra usada por Frye, *frisson*, para caracterizar a passagem de um universo ao outro me parece mais uma continuidade, algo que permanece no *thriller*, mas já existia antes.

Num trabalho anterior (2018), analisei como a comédia romântica se aproxima do suspense ao determinar a temporalidade em que os fatos acontecem na história. Chamei de “temporalidade do quase” este arranjo narrativo. Na comédia romântica é comum que os sujeitos que compõem o par estejam sempre a ponto de se aproximarem, ou se juntos, se separarem, sendo esse “quase” uma tensão narrativa constante que leva a história adiante. O suspense é uma estratégia narrativa de retardar uma ação prestes a acontecer interrompendo-a (STERNBERG, 1978). Com frequência, se associa o suspense a gêneros como o *thriller*, o filme de horror ou o policial. É a proximidade do risco de morte que permite o aumento da tensão nessas histórias, sempre retardando até o final iminente. No entanto, Sternberg fala de um tipo de suspense que encontramos em filmes de

aventura e comédias, o que ele chama de “construção em escada”, quando os obstáculos impedem o sucesso do herói, num fim sempre postergado.

A interposição de obstáculos é um elemento praticamente onipresente em qualquer universo narrativo, mas se pode argumentar que certos formatos enfatizam mais os obstáculos que outros. Frye (1973) argumenta que os obstáculos ao desejo do herói resultam na ação da comédia, sendo a superação dos obstáculos seu enlace cômico. Shumway (2003), por sua vez, acredita que tal descrição se encaixa no que ele chama de discurso do romance e Bakhtin (1981) associa esse tipo de narrativa ao romance de aventura, no qual obstáculos retardam a união do casal no final feliz. É Sternberg (1978) que aproxima do suspense a interposição contínua de obstáculos para criação do clímax da história. O vilão que retarda um golpe tendo o herói pendurado se segurando pela ponta dos dedos e o casal apaixonado que se perde um do outro na cidade grande, quase se encontrando inúmeras vezes, são imagens do suspense apropriadas por determinados gêneros que usam a intensificação e retardação da ação para causar reações distintas. Ambos suspendem uma ação linear que vinha acontecendo, ambos lidam com questões de clímax e desejo. São maneiras distintas de lidar com a dúvida, a partir da esperança ou do medo.

Com efeito, a esperança não é senão uma alegria instável, nascida da imagem de uma coisa futura ou passada, de cujo resultado, duvidamos; o medo, ao contrário, é uma tristeza instável, nascida também da imagem de uma coisa duvidosa. Se se retira a dúvida dessas afecções, a esperança transforma-se em segurança e o medo em desespero, a saber, a alegria ou a tristeza nascida da imagem de uma coisa que tememos ou esperamos. (ESPINOSA, 2004, p. 291).

Tanto o medo quanto a esperança costumam utilizar um vocabulário referente às reações corporais em relação à dúvida: arrepios, calafrios, excitação. Em *Você*, o suspense que lida com a morte sempre iminente, presente no *thriller* ou no filme de horror, se combina ao suspense da esperança, da excitação da felicidade, também sempre iminente, que eu chamei de “quase”. Ambas as formas estão ligadas a um *frisson*, uma excitação erótica de clímax e morte. A possibilidade de desfrutar livremente dos próprios desejos é o que ressalta o potencial erótico da comédia romântica – pouco destacado por análises que ignoram o erotismo (e, portanto, o componente destrutivo) do amor romântico.

Erotismo, suspense e comédia romântica: considerações finais

○ primeiro encontro apresentado em diversas histórias como um momento transformador

nos moldes de um “amor à primeira vista” corresponde a uma atração física fulminante, uma flechada do cupido. Demonstra uma potência irracional e inexplicável de sentimentos. Um ímpeto, uma força, uma violência: “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1988, p. 15). Em comédias românticas este momento costuma ser desenvolvido nas convenções cênicas e narrativas do *meet cute*. Por outro lado, gêneros como o suspense ou o filme de espionagem – ou ainda uma vertente que se consolidou nos anos 1980, o *thriller* erótico – ou até mesmo o melodrama, utilizam o erotismo como perigo. A *femme fatale* e o assassino charmoso personificam o lado sinistro do prazer erótico que, apesar de contribuir com o clímax da história, precisa ser combatido ao final.

Performando um tipo de comédia romântica distorcida, o modelo de suspense da “construção em escada” que interpõe obstáculos entre o herói e seu objetivo, se alinha ao suspense que retarda uma ação linear para aumentar a ansiedade “dando aos leitores a pré-ciência de algo definitivo que virá” (STERNBERG, 1978, p. 177). Este jogo narrativo posterga o clímax sempre adiante, numa combinação da trama romântica com a trama de suspense, trabalhando ao mesmo tempo para unir o casal e separá-lo.

Na trama romântica, Joe e Beck são sempre atravessados por obstáculos que os impedem de ser um casal e no meio da temporada, eles se separam. Por um breve momento, Joe arruma outra namorada e parece viver um relacionamento saudável. Trata-se do único episódio em que a trama romântica assume completamente a condução dos eventos e o que deveria ser um “obstáculo” surge como um potencializador do relacionamento, porque separados surge uma atração “incontrolável” e uma compatibilidade quase “mágica” entre os dois. Assim, o erotismo é o elemento catalisador na história, ao aproximar o medo da morte do suspense e as ameaças eróticas do romance.

Shumway (2003, p. 87) vê o obstáculo na comédia romântica como a negação do prazer, o que converteria o gênero numa “intriga erótica”. A satisfação do desejo viria apenas no final da história com a união definitiva do casal. Na série, após esse momento de intensidade erótica quando o casal se reúne, a trama de comédia romântica é “resolvida” e passa a ser suplantada pelo *thriller*. É quando finalmente Beck começa a desconfiar do namorado, investigar e acaba descobrindo toda a verdade. Nos últimos episódios, o *thriller* assume total controle sobre a história.

O ponto de virada que encerra uma trama e se dedica completamente à outra é marcado por uma presença mais forte do erotismo. O erotismo que é clímax e ao mesmo tempo perigo. A

violência do erotismo serve tanto para aproximar os dois quanto para revelar que são assassino e vítima. Historicamente, o campo do erótico foi relacionado ao demoníaco (SONTAG, 1987), e mesmo que Bataille (*ibidem*) reconheça que haja um erotismo no êxtase religioso, o autor ainda o aproxima da morte. O erotismo transforma o impulso sexual em uma representação (PAZ, 1993, p. 106) que acolhe prazer e perigo, e que a série traduz a partir de personagens, tramas e ação.

Ainda que *Você* permita uma leitura enquanto comédia romântica, por se aproveitar de diversas convenções do gênero para contar uma história de crime e assassinato, não implica que “torcer pelo casal final” seja algo aceitável. O ator que interpreta Joe, Penn Badgley, respondeu no Twitter combatendo e desestimulando qualquer romantização das ações do seu personagem. A série mostra o quão poderosa culturalmente é esta construção narrativa e cênica do romance heterossexual na comédia romântica, capaz de estimular um engajamento, em algum nível, em meio ao asco.

O tom cômico do show contribui para momentos de ironia, inverossimilhança e exagero que apontam para o absurdo não apenas da história, mas das convenções românticas que aprendemos a reagir empaticamente ao longo dos anos. Ao trabalhar com gêneros tão populares e um ritmo acelerado, a série se afasta duma noção de “TV de qualidade” – que se estabeleceu nos últimos anos e dotou a produção televisiva de renovado prestígio – e se aproxima do status de *guilty pleasure*, um prazer culpado frequentemente associado ao entretenimento, punido em sua apreciação por estar subjugado a valorações estéticas ditadas por outras instâncias. Rick Altman (1999, p. 158) ironiza que gêneros trabalham com “apetites secretos” e que “a revelação pública de um apreço genérico sempre ganha a natureza de ‘sair do armário’”. Mas é exatamente este prazer culpado, que denuncia a estrutura arbitrária das convenções da comédia romântica, e ainda ilumina assuntos que precisam ser debatidos como relacionamentos abusivos, masculinidade tóxica e feminicídio.

De uma forma distorcida, essa dinâmica faz de *Você* um dos primeiros grandes romances da era pós #MeToo⁹. À luz da discussão cultural que estamos tendo sobre consentimento e limites, estamos lentamente aceitando a ideia de que obsessão não é o mesmo que paixão, assédio não é o mesmo que persistência e o desejo de salvar alguém não é o mesmo que amá-lo. (DICKSON, 2019¹⁰).

⁹ Movimento que pessoas denunciaram, principalmente através de redes sociais, vários casos de assédio sofridos. Algumas figuras importantes da indústria cinematográfica foram denunciadas e até presas, como o produtor Harvey Weinstein, acusado por mais de oitenta mulheres por assédio e até estupro.

¹⁰ Texto online, conforme referências bibliográficas.

Alguns críticos se perguntaram sobre a necessidade de existir uma série em que mulheres são perseguidas, isoladas, torturadas e mortas (McHENRY, 2019). Outros defendem *Você* por ter levado ao extremo e expor o quão doentio é um comportamento que ao longo de anos foi romantizado: o *stalker*¹¹. Há ainda, os que elogiam a ousadia da série ao trazer o assassino não apenas como um monstro, mas como alguém capaz de sentir afeto e, eventualmente, empatia, o que traz uma complexidade ao personagem-narrador da história que nas temporadas seguintes chega a hesitar agir assim e ser vítima de outro personagem igualmente perturbado.

Uma questão que se coloca sobre a comédia romântica há décadas é sua predisposição a aceitar relacionamentos abusivos ao adotar uma perspectiva otimista sobre (todos os) romances. O gênero também perpetua estruturas conservadoras da sociedade patriarcal e discursos tradicionais, como a heterossexualidade e monogamia compulsórias. Outros analistas como Deleyto (2009) defendem que o gênero apresenta um espaço vazio que pode ser preenchido por cada título individualmente, e não, *necessariamente*, é conservador, mesmo que muitos exemplos sejam.

Você nos mostra que há maneiras dentro da mídia hegemônica de criticar a masculinidade tóxica, relacionamentos abusivos que vão numa escalada de violência e, ao mesmo tempo, divertir, debochar, e utilizar elementos de longa data estabelecidos no audiovisual, como gêneros. Gêneros populares usam estruturas muito reconhecidas na nossa sociedade, e no caso analisado, foram essenciais para permitir o acesso do público “entrando” e “saindo” dos gêneros sem o risco de interpretações equivocadas, na maior parte do tempo. Se Eros traz conflito e união, desejo e morte, na série, são os formatos genéricos que ajudam a compreender a ironia da trama, eles que permitem o engajamento e a repulsa, a crítica e o envolvimento.

Referências

Bibliografia

ALTMAN, R. *Film/Genre*. London, BFI, 1999.

¹¹ Em comédias românticas como *Quem vai ficar com Mary* (*There's Something About Mary*, 1998), *A lente do amor* (*Addicted to Love*, 1997), *Enquanto você dormia* (*While You Were Sleeping*, 1995), *Simplesmente amor* (*Love Actually*, 2003), entre outros.

-
- ALTMAN, R. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
- AMARAL, Carolina Oliveira do. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- BAKHTIN, M. “Forms of Time and the Chronotope in the Novel (1938-73)” em HOLQUIST, M. (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Braziliense, 1987.
- COLEÇÃO Abril Cultural. *Mitologia*: volume um. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- DELEYTO, C. *The secret life of romantic comedy*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2009.
- DICKSON, E. J. “Penn Badgley Is Hot on You and That’s the Point” em *The Cut*, 11 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.thecut.com/2019/01/penn-badgley-is-hot-on-you-and-thats-the-point.html>. Acesso em: 08/02/2022.
- ESPINOSA, B. *Espinosa*: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- FERNANDEZ, M. H. “‘You’ Co-Creator Sera Gamble on Tonight’s Shocking Turn and Creating Charming Psychos” em *Vulture*, 16 de setembro de 2018. Disponível em: https://www.vulture.com/2018/09/you-co-creator-sera-gamble-talks-twists-and-charming-psychos.html?utm_source=tw&utm_campaign=vulture&utm_medium=s1#_ga=2.193267556.876142389.1553366487-1190700528.1553366487. Acesso em: 08/02/2022.
- FLUDERNIK, M. “Second Person Fiction: Narrative “You” As Addressee And/Or Protagonist” em *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 18, n. 2. 1993.
- FRYE, N. “The Mythos of Spring: Comedy” em CORRIGAN, R. W. *Comedy: Meaning and Form*. Nova Iorque: Harper and Row, 1981.
- FRYE, N. *Anatomia crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAUDREULT, A. JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UNB, 2009.
- KEPNES, C. *You*. Londres, Nova Iorque, Sydney, Toronto, Nova Delhi: Simon & Schuster, 2014. (e-book).
- KOBLIN, J. “What Made the TV Show ‘You’ a Hit? Netflix” em *The New York Times*, 21 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/01/21/business/media/netflix-you-ratings.html>. Acesso em: 08/02/2022.
- KRUTNIK, F. *In a Lonely Street*: film noir, genre, masculinity. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.

(e-book).

LANGER, S. “The Comic Rhythm” em CORRIGAN, R. *Comedy: Meaning and Form*. Nova Iorque: Harper and Row, 1981.

McHENRY, J. “Now That You Is on Netflix, You Should All Worship Peach Salinger” em *Vulture*, 7 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.vulture.com/2019/01/you-netflix-peach-salinger-appreciation.html>. Acesso em: 08/02/2022.

MERNIT, B. *Writing the romantic comedy: from “cute meet” to “joyous defeat” how to write a screenplay that sells*. Nova Iorque: Harper, 2001.

PAZ, O. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

ROSENFELD, K. “How You Transformed Penn Badgley Into a Creepy Dreamboat” em *Vulture*, 31 de janeiro de 2019. Disponível em <https://www.vulture.com/2019/01/you-penn-badgley-creepy-dreamboat.html>. Acesso em: 08/02/2022.

SHUMWAY, D. *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press, 2003.

SONTAG, S. “A Imaginação Pornográfica” em Idem. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STERNBERG, M. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

VANCE, C. “Pleasure and Danger: toward a politics of sexuality” em Idem. *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*. Boston e Londres: Routledge, 1984.

TOMLINSOM, P. *Suspense Thriller: How to Write Chase, Spy, Legal, Medical, Psychological, Political & Techno Thriller*. Tomlinson: Genre Writer Book 2. 2018. (e-book).

Obras audiovisuais

VOCÊ. Criadores: Sera Gamble e Greg Berlanti. A + E Studios et al., EUA, 2018-. Lifetime/Netflix. 30 Episódios de 45 min, 3 Temporadas.



Era uma vez um crime: a linguagem documental e o gênero da ficção policial

Once Upon a Crime: The Documentary and the Crime Fiction Genre

Tatiana Helich¹
Tatiana Siciliano²
Valmir Moratelli³

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o gênero policial trabalhado no audiovisual a partir de elementos do documentário com as características da narrativa ficcional. Como metodologia, elementos utilizados na edição e no roteiro dos episódios da produção *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, da Netflix, produção nacional lançada em 2021, são analisados a partir de Ramos (2008), Assmann (2011), Altman (2000), Holanda (2006), Figueiredo (2013) e Tomaim (2013). A hipótese discutida é a de que os documentários policiais em formato de seriados estão utilizando vários recursos familiarizados na ficção audiovisual, auxiliados pelo processo de espetacularização do crime, em que há o deslocamento do enigma, já que trabalham com casos de ampla repercussão midiática.

Palavras-chave: Narrativa ficcional, Ficção seriada, Documentário, *Streaming*.

Abstract

This article reflects the crime genre worked in the audiovisual from documentary elements with the characteristics of fictional narrative. As methodology, elements used in the editing and script of the episodes of the production *Elize Matsunaga: era uma vez um crime*, by Netflix, a national production launched in 2021, are analyzed and described from Ramos (2008), Assmann (2011), Altman (2000), Holanda (2006), Figueiredo (2013) and Tomaim (2013). The hypothesis

¹ Doutoranda do PPGCOM da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

² Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

³ Doutorando do PPGCOM da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

raised is that police documentaries in serial format are using resources familiar in audiovisual fiction, aided by the process of crime spectacle, in which there is a displacement of the enigma since work with cases of wide repercussion.

Keywords: Fictional narrative, Serial fiction, Documentary, Streaming.

Introdução

O artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras, mas parece evidente que esse fato não impede que elas existam, inclusive por fornecerem a medida do trabalho transgressor
(Ramos, 2008, p. 25)

A lente de uma câmera digital é aberta e enquadra uma mulher loura. Uma voz masculina avisa: “Elize, a partir desse momento vou fazer seu interrogatório e gravar, tudo bem?”. Ela consente. Ele pergunta seu nome. Enquanto ela responde, há ao fundo o barulho de alguém digitando. Seu estado civil. Ela sussurra: “viúva”. O homem pede para repetir. “Viúva”. Em seguida, uma trilha sonora de suspense e o letreiro da produção. Na cena seguinte, após uma tomada aérea da penitenciária feminina de Tremembé, interior de São Paulo, a câmera mostra a agitação de repórteres e cinegrafistas à espera de Elize. Um *lettering* avisa o ano em que estamos: 2019. Um portão se abre e Elize imediatamente sai, carregando uma sacola com pertences pessoais, em direção a sua advogada, quem a abraça e a encaminha para um Volvo preto. Ouve-se a narração de uma repórter de televisão que reforça os acontecimentos: “Com o rosto descoberto, Elize Matsunaga saiu pela porta da frente e foi recebida pela advogada. A saidinha ou saída temporária é um direito concedido aos presos que estão no regime semiaberto. Cinco vezes por ano esses detentos têm direito a uma semana de liberdade. Elize nunca tinha saído da cadeia, desde que foi presa, em junho de 2012”. A câmera entra com ela no veículo. A advogada lhe diz: “Bem-vinda ao mundo, meu amor”. Ela se assusta com o assédio da imprensa. Em seguida, são recuperadas imagens de arquivo do momento em que foi presa, igualmente rodeada de *flashes* na porta da delegacia. Uma narração em *off* pergunta: “Quem é Elize Matsunaga?”.

Nas cenas seguintes, há um recorte de imagens do crime que cometera, em 2012, quando assassinou o marido, o empresário Marcos Matsunaga, com um tiro à queima-roupa e o esquartejou, colocando seus restos mortais em uma mala de viagens. Ao fundo, o áudio de repórteres da época, que a classificavam como “uma mulher fria” e “uma verdadeira história de horror”, entremeadas por cenas de Elize indo embora da penitenciária, alegre, acenando para as pessoas da calçada.

A descrição acima remete à abertura do documentário *Elize Matsunaga: Era Uma vez um Crime* (2021), produzido pela Netflix. Ao relatar um caso verídico, de um crime ocorrido em 2012,

em São Paulo, que mobilizou a imprensa nacional, o serviço de *streaming* mistura ficção com cenas reais em uma série documental com uma temporada composta de quatro episódios costurados pelo inédito relato da ré confessa. Logo na abertura, percebe-se o jogo de câmera e o trabalho de produção para recuperar os fatos reais do passado num outro olhar, não só pelo direcionamento das lentes das câmeras.

Para Fernão Pessoa Ramos (2008), conforme a epígrafe que abre este artigo, “o artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras”. Seguindo esta mesma lógica, interessa-nos, aqui, analisar como a narrativa ficcional empresta elementos característicos a determinados documentários de grande alcance de audiência e repercussão no país. São tramas que trazem histórias sobre crimes verídicos, revelando também o deslocamento genérico do romance policial e sua adaptabilidade para novas plataformas.

Dessa forma, neste artigo, serão entendidos os aspectos que caracterizam ficção e e documentário para, então, perceber as peculiaridades das produções audiovisuais contemporâneas que embaralham fronteiras de gênero. Optou-se como objeto de estudo a produção documental *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, percebendo a linha tênue entre ficção e documentário através de aspectos de roteiro e de edição de tal obra, tendo como suporte elementos que caracterizam narrativas audiovisuais ficcionais sobre crimes reais.

Nas produções audiovisuais contemporâneas, percebe-se também um deslocamento no eixo da busca pela verdade, característica dos romances policiais tradicionais. Se durante anos o gênero policial contou com a figura detetivesca ou do agente de polícia em busca do criminoso, nas narrativas contemporâneas, o criminoso já foi descoberto e os mistérios do crime já foram esmiuçados pela mídia, restando à trama audiovisual revelar, no andamento dos episódios, o que estava oculto na motivação do crime.

Em sua obra *Los géneros cinematográficos*, Rick Altman (2000) discorre sobre as formas pelas quais a indústria cinematográfica, a crítica e o público interferem na redefinição dos gêneros. Ao analisar teorias de Aristóteles a Ludwig Wittgenstein, Altman reflete sobre o próprio termo “gênero”, entendendo que carrega em si significados de acordo com os diferentes sujeitos que o enunciam. Entende-se, aqui, que cada época aposta num modelo mais específico para atender o mercado cinematográfico e as necessidades do indivíduo do período. Deste modo, o gênero policial apesar de poder ser reconhecido por suas convenções em conformidade com o mistério e com a busca pela verdade em relação ao crime, sofre variações de estilos narrativos a partir da época. Do

romance policial ao documentário produzido sob o ponto de vista do réu. A novidade do estilo mantém, contudo, uma estrutura de repetição semelhante que se apoia na fórmula que está em evidência naquele determinado momento com o intuito de garantir a audiência. Contudo, uma hipótese aqui destacada é a de que, quando há o esgotamento pela repetição, precisa-se recorrer ao hibridismo, para, a partir da mistura de gêneros, de convenções, criar algo novo, ou seja, repaginado.

Ao reconstruir histórias sobre crimes verídicos amplamente noticiados, as mídias apresentam determinadas informações, inclusive, fazendo-nos acompanhar os meandros dos processos investigativos e os julgamentos em tribunais. Percebe-se, assim, que as mídias funcionam como mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do público um conjunto de dados sobre sua época ou período mais distante da história, revelando indivíduos que são heróis, vilões, vítimas e acusados, capazes de se esconder no meio das massas e de promover discursos que estimulam o consenso sobre a culpa, a punição e o dano. O objeto aqui analisado traz uma visão antagônica ao apresentar ao telespectador a versão da assassina sobre um fato já julgado e encerrado, ou seja, que não teria novidades a oferecer a não ser sua própria visão dos fatos, sua história de vida que, talvez, justificasse para a defesa da ré a motivação para execução do crime.

Cada vez mais arquivos e registros são escavados do passado e retrabalhados na atualidade a partir de restos e resíduos. Este é o caso da produção aqui analisada, que trata de um crime real, pois usa de aparatos que lhe dão tanto ares de real quanto de ficção, resgata traços das narrativas do romance policial e os retrabalha de acordo com os interesses e fatos atuais.

Se os romances policiais do século XIX ressaltavam a figura do detetive herói capaz de vencer o crime, hoje, o protagonismo das narrativas contemporâneas está em personagens imperfeitos, que podem ser corrompidos e apresentar desvios de comportamento. Inclusive, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o papel de protagonista está com a acusada de matar o marido, mostrando os motivos que a levaram a cometer o crime e o tensionamento que a série traz ao telespectador ao fazê-lo acompanhar os desdobramentos da mente e dos sentimentos de Elize durante sua vida de casada até chegar aos relatos de tudo que presenciou na infância. A sociedade não é mais a do espetáculo da punição⁴, pois há uma nova forma de entender o crime e as motivações do criminoso.

⁴ Sobre a transição do suplício para o modelo prisional com análise da vigilância e da punição na modernidade, ver Foucault (1988).

Com foco em analisar a mistura de formatos – ficção e documentário – e os deslocamentos do gênero policial, que retornam à convenção genérica e a embaralham para gerar uma nova fórmula, primeiro entenderemos a classificação do que é ficção e do que é documentário para, então, perceber como um formato pode influenciar e se mesclar ao outro. Ao mesmo tempo, percorreremos a trajetória do gênero policial, entendendo sua fórmula criada no século XIX e a transformação na contemporaneidade, incluindo a facilidade de deslocamento para novas plataformas de exibição, como o streaming.

O boom de documentários

Professora alemã de estudos literários, Aleida Assmann (2011, p. 221) diz que “a relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural”. Visando à satisfação do desejo dos consumidores por reviver fatos marcantes da história, a memória alimenta a Indústria Cultural. Segundo o historiador Cássio dos Santos Tomaim (2013), é neste contexto que o documentário se aproxima de seu público, sempre ávido por rever em detalhes minuciosos algum episódio ou tema de seu interesse particular. Assim, os fatos e acontecimentos políticos, sociais e cotidianos podem se transformar em mercadorias, deste modo o documentário também deve ser entendido como um produto dessa indústria.

(...) Recentemente temos acompanhado um “boom do documentário”, mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraiu novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente. Não podemos afirmar que a crescente produção contemporânea de documentários seja consequência do “boom da memória”, entretanto, é inquestionável a atração que uma significativa parte dos documentaristas tem pelo tema da memória. (2013, p. 12-13).

Não é nosso intuito aqui propor a retomada de um debate sobre a memória, que atravessa a teoria do cinema e das ciências sociais, entretanto é importante interpretar a singularidade do documentário que, ao contrário da ficção, está mais explicitamente relacionado à memória, à produção de sentidos sobre a realidade e a revisita a personagens e fatos históricos, mesmo que existam documentários que vão se dedicar à retomada da memória e ficções que trazem em seu eixo essa convocação a personagens e fatos passados. Ainda assim, frisa-se, o documentário também é um ato de narrar. Logo, recorrendo a Paul Ricoeur (2010), se o ato de narrar é uma possibilidade de enxergar o mundo a partir das experiências humanas, este ato é dotado de

subjetividades e atravessamentos que permitem fazer uso de recursos de ficcionalização.

Com a popularização do *streaming*, assiste-se a uma maior oferta de produções audiovisuais e a uma alteração no formato comportamental de assistir a elas – incluindo os documentários. Ramos (2008, p.11) defende que “a hora do documentário finalmente chegou. Gênero marginal que atravessa a história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção”. Para o autor, o documentário acaba legitimando determinado discurso sobre uma versão do real ao trabalhar muitas das vezes com documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, múltiplos olhares para o personagem etc., o que atrai a atenção do público.

Bill Nichols (2016, p. 47) explica que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos”, representa uma determinada visão de mundo. Afinal, nas palavras de Nichols, os documentaristas com seus filmes desejam “nos envolver nas questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (idem, p. 20). O autor ressalta que alguns cineastas vão reforçar a singularidade da obra a partir de sua lente de leitura do mundo “vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele” (ibidem). De todo modo, o documentário se torna “um veículo de expressão” que direciona a atenção para o mundo vivido, do mesmo modo que fazem os cineastas que trabalham com ficção.

De acordo com Comolli (2008), o documentário não teria outra escolha a não ser se fundar “sob o risco do real”, isso é, em diálogo e em relação com o mundo. Assim, o documentário tem a possibilidade de se ocupar das fissuras do real, isso é, de tudo que resiste, que é resto e resíduo. Comolli (2008) utiliza o conceito de *auto-mise-en-scène*, de Claudine de France (1999), para explicar como processos ou pessoas se apresentam ao cineasta revelando suas particularidades em lidar com o registro. Assim, durante a produção de um documentário, não é apenas a visão do cineasta que orienta a construção de um sentido, mas a soma do olhar dele com a do mundo que se apresenta, dos indivíduos, dos objetos, dos espectadores.

Ao tratar da relação do documentário com a ficção, Comolli (2008) não se detém às demarcações rígidas entre os formatos, mas explicita as potências documentais, em que o documentário se fortalece em sua “própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atirando com ele que esse cinema se fabrica” (p. 148). Assim, para o autor, é no confronto com o outro, com a *mise-en-*

scène do outro, que está a dinâmica do documentário. É a partir disso que se estabelecem os acessos aos restos, rastros e resíduos do real, que se tornam visíveis aos espectadores, aos personagens e aos cineastas.

Para o documentarista João Moreira Salles (2005), não importa se o filme é de ficção ou não-ficção, pois toda produção audiovisual é um documento. Afinal, para o documentarista, “a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral” (p. 5). Para ele, “o que faz de um filme ser documentário é a maneira como olhamos para ele” (ibidem).

Ao trazer como eixo principal a perspectiva de réus de casos conhecidos, os documentários possibilitam um novo olhar para o crime corrente. A visibilidade promovida por produções contemporâneas sobre a figura da vítima e do criminoso transformam-nos em personagens de uma história narrada em capítulos (MATOS, 2019). “Se o crime ganha destaque na mídia e garante bons índices de audiência para os canais de TV, acompanharemos pela tela toda a trajetória de vida do criminoso e da vítima, o depoimento de seus familiares e colegas sobre curiosidades dos envolvidos” (2019, p. 147). Em virtude da repercussão midiática, utiliza-se casos reais para produções audiovisuais sejam documentários ou ficções.

De um lado da discussão, tem-se o formato seriado, em que a série é definida pelo limite do arco dramático, que extrapola uma temporada (MUNGIOLI e PELEGRINI, 2013) ou se limita a ser resolvido em um mesmo episódio. Umberto Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição.

Na outra ponta do debate, tem-se o formato do filme documentário, em que “o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2005, p. 7). Na fronteira entre ficção e documentário, João Moreira Salles lembra uma frase proferida certa vez pelo cineasta francês Jean-Luc Godard sobre as produções audiovisuais: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Ibidem).

Aqui, entende-se o documentário como um produto que não pretende reproduzir o real,

mas falar sobre ele, o que cria uma ponte com a narrativa ficcional que se inspira, muitas vezes, na realidade para interpretar e criar situações. No embaralhamento dos gêneros e formatos, concentremo-nos na série *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*. A seguir, a tabela com a descrição do objeto de análise.

| Produção / ano de lançamento | Streaming / país | Episódios / duração | Sinopse curta |
|----------------------------------------------|------------------|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Elize Matsunaga: Era uma vez um crime</i> | Netflix | 4 episódios | Em um crime que chocou o Brasil, Elize Matsunaga mata e esquarteja o marido. Agora, ela dá sua primeira entrevista nesta série documental que explora o caso. |
| 2021 | Brasil | 50min cada | |

Tabela 1: Descrição da produção audiovisual em análise.

Documentário seriado

Um fenômeno que ganha força no mercado audiovisual mundial é a serialização dos documentários. Quando se fala em narrativas ficcionais, percebe-se que estas atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos. As mesmas “emprestam” artifícios para o que chamaremos aqui de “documentários seriados”. Ou seja, aqueles que não são comportados num só episódio ou produto fílmico, mas desdobrados em sequências interligadas em construção previamente pensada como série televisiva, tendo no gancho narrativo uma forma de prender o telespectador para a continuidade da trama.

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, não apenas ficam evidentes questões técnicas trazidas pela mistura de gêneros ficcional e documental, como também se faz necessário colocar que, como efeito dessa temática policialesca, num primeiro momento chama a atenção a questão da espetacularização de crimes, já debatida em vários trabalhos críticos. Para Sibilía (2008), o fenômeno reforça o que ela classifica de tirania da intimidade, onde os espectadores acompanham os detalhes mais íntimos da barbárie em formato de entretenimento.

A cultura da visibilidade acaba promovendo a espetacularização da vida cotidiana explorada no campo da narrativa ficcional. Os criminosos – tais como as vítimas, alvo das produções audiovisuais –, se tornam foco de uma extensa biografia em doses de jornalismo diário, ao ponto de transformá-los em “celebridades do crime” (MATOS, 2019). A intimidade do crime, inserida no contexto da violência urbana tão arreigada na sociedade brasileira, se torna espetáculo a ser conferido de perto, ganhando caráter de entretenimento.

Apesar do tema do crime-espetáculo não ser novidade, conforme nos mostra Vanessa Schwartz (2004) ao tratar do gosto do público pela realidade “nua e crua” na Paris no fim de século, pois a indústria já era emergente com o advento da imprensa, percebe-se, hoje, crescente investimento nesse tipo de produção sobre crimes reais. Ao longo do tempo, as narrativas sobre crimes, os romances policiais, se transformam e se adaptam às novas demandas da sociedade, do mercado e da indústria do entretenimento, inclusive deslizando para diferentes plataformas, como os serviços de streaming.

No século XIX, difundidas pelos folhetins, as narrativas criminais traziam a desenvoltura e a inteligência lógica-racional do detetive na descoberta do criminoso, restaurando a paz para a sociedade com a prisão do culpado. O enigma estava no jogo entre a sagacidade do criminoso de se esconder e a racionalidade dedutiva do detetive de achá-lo através da análise de pistas e rastros que apenas o detetive era capaz de desvendar. No século XX, a fórmula genérica do criminoso, detetive e vítima permanece, contudo, o detetive não é mais a figura isolada que trabalha por *hobby*. Ele passa a fazer parte da corporação policial, precisa trabalhar em equipe e começa a mostrar seu lado humano, suas falhas, suas dificuldades em lidar com os colegas e com a família etc. Após o século XX, a literatura do crime também será mais realista no trato do assassino, sendo mais sensível ao ambiente em que ocorre e trazendo o ponto de vista deste para a narrativa.

No caso da produção analisada neste trabalho, Elize Matsunaga em determinado momento do primeiro episódio diz: “Eu sei que tem pessoas que compreendem o que aconteceu e sei que tem pessoas que me abominam. Sei que tem pessoas que me julgam. E tudo bem, é a opinião delas”. Observemos como a fala da protagonista que a verdade pouco importa, mais importante é sua interpretação pessoal, independentemente do que o telespectador possa ter de conclusão.

Neste caso, mais do que descobrir o enigma do crime, busca-se cada vez mais revelar a complexidade da mente e do comportamento humano e, como Sandra Reimão (2005, p. 40) defende, podemos, a partir da narrativa analisada, entender que o crime é contornado por “uma tessitura de culpas e omissões”, em que nem sempre o/a detetive, a equipe policial/os advogados da vítima e do acusado vão chegar a uma solução. Mesmo em situações em que o acusado confessa o crime, é comum, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, resgatar a história e deslocar o enigma para a percepção da ré sobre o caso, inclusive, tornando a vítima culpada pelo próprio assassinato. Culpada, Elize justifica seu ato ao relatar para o telespectador que, por trás da vida de princesa que levava, sofria com as traições e violência do marido.

Nesta produção, percebe-se a flexibilidade na construção narrativa que permite romper “com a voz autoritária do documentário clássico, que dá ideia de uma realidade objetiva dentro de uma linearidade de começo, meio e fim.” (HOLANDA, 2006, p. 9). Um documentário não deixa de ser documentário por aportar em esquemáticas sequências seriadas. Contudo, percebe-se como este tipo de produção reforça o modelo pelo qual a narrativa ficcional serve de inspiração para diversos formatos audiovisuais. Tratando especificamente de produções baseadas em narrativas seriadas, Eco afirma que:

(...) na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas. (1989, p. 123).

Categorização

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o telespectador acompanha a trajetória de Elize, conhece sua vida antes de casar-se com Marcos Matsunaga e o que viveu ao lado do marido. Como dito por Eco (1989), em cada episódio da série analisada, o telespectador descobre um pouco mais sobre a personagem já conhecida e vai desvendando o mistério através dos depoimentos de amigos e familiares que também são recorrentes na narrativa. Estas categorias de ficções audiovisuais, entretanto, são embaralhadas pela reclassificação que as próprias produtoras fazem com seus produtos.

Ao se procurar por “documentários” na Netflix, encontramos várias produções que atendem ao formato de apenas um único episódio. As demais, com sequências de uma temporada, são encaixadas na categoria “série”. Esta confusão classificatória permite supor que, para as plataformas de streaming, novas significações surgem no momento em que a oferta de produções aumenta.

Se por um lado há uma crescente invisibilidade das fronteiras entre formatos, por outro há nítida separação no que tange ao conteúdo. Na ficção seriada, não há pretensão de trazer relatos reais; enquanto que no documentário seriado, tal como em documentários unitários, espera-se que haja conformidade com fatos reais. Há ainda o “docudrama”, termo que se associa a “docuficção”, para designar uma produção audiovisual que se situa com elementos da ficção e do documentário. Neste caso, é importante fazer uma separação: o documentário seriado não apresenta encenação de fatos, com utilização de recursos dramáticos gerais – tais como atores e

cenários fictícios. Ao contrário, sua força está em manter a veracidade dos fatos narrados, utilizando como fontes os documentos originais, pessoas envolvidas no caso e relatos com o mínimo de atravessamentos de interferência da criação artística. “A estética realista adotada pelo seriado, sobre os novos registros do realismo estético, define a encenação da operação investigativa” (MATOS, 2019, p. 148).

O documentário seriado se assemelha a um traçado original da narrativa ficcional a partir do momento em que segue um roteiro elaborado nas nuances de suspense, principalmente em caso de temáticas policiais, posicionando – e não criando – o clímax da história em determinado ponto da narrativa e levando o telespectador a querer acompanhar o desenrolar da narrativa no próximo episódio. Acrescentam-se a isso os elementos sonoros, como música de suspense e a centralização de um protagonista. É em torno de uma mesma figura que a história será contada. Em alguns momentos, há uma repetição de informação entre os episódios, para retomar temas ou detalhes necessários que sejam evidentes ao longo da trama. Assim, ressalta-se “o caráter de transformação que a narrativa pode ter em relação aos indivíduos. Está relacionado a esse fato o conhecimento que ela veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos” (GAI, 2009, p. 144).

Percebe-se diversos desses elementos, mencionados anteriormente, em documentários investigativos que convergem com o jornalismo ao tratar do mundo, dos acontecimentos, dos fatos, para a partir deles elaborar as narrativas filmadas. De acordo com Comolli (2008), o documentário se separa do jornalismo no momento em que não dissimula essas narrativas, mas as reafirma ao reescrever os acontecimentos de uma forma declarada.

No documentário *The Thin Blue Line* (1988), escrito e dirigido por Errol Morris, um homem é condenado à morte pelo assassinato de um policial. Contudo, ao longo do documentário, as várias nuances de suspense deixam evidentes as dúvidas da investigação sobre o verdadeiro culpado. Com depoimentos dos envolvidos no caso e com reconstituições, a obra audiovisual cria uma edição valorizando as múltiplas versões de uma mesma história, mostrando os dilemas de um julgamento. Um dos recursos ficcionais usados na edição foi a imagem de um relógio para marcar a passagem das horas enquanto o acusado Adams era pressionado a confessar o crime. Outro exemplo de elemento ficcional usado neste documentário foi no momento de depoimento de uma testemunha-chave contra o acusado, em que Morris enfraquece a declaração ao optar por cortar

para cenas de uma série de filmes sobre Boston Blackie⁵, um ladrão que se torna justiceiro. Para Nichols (2016), ao sobrepôr a ficção ao testemunho “Morris dá voz a um ponto de vista que, embora tácito e indireto, fica difícil de ignorar” (p. 79).

O documentário de Morris trabalha com a reconstituição para explorar o que poderia ter acontecido e não necessariamente o que de fato ocorreu, pois explora a memória pessoal, em que cada um dos envolvidos lembrava de algo diferente dependendo de sua situação (Nichols, 2016). Com isso, caso de Randall está mais ligado à política do que à justiça, já que não é cumprida a premissa de que todo indivíduo é inocente até que provem o contrário e para evidenciar isso, o documentário conta com diversos elementos ficcionais em sua estrutura narrativa.

Assim também o documentário seriado precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original, sem perder o fio condutor, bem como ocorre também nas demais produções audiovisuais. Mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo, a edição do documentário se assemelha a de uma série, pois mantém um ritmo intenso de informações que conduzem a narrativa para um linear crescente de acontecimentos. Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, enquanto a protagonista conta sua versão dos fatos, imagens de arquivo de câmeras de vigilância bem como as gravações policiais da época do assassinato são retomadas, possibilitando ao telespectador relembrar o caso, mas agora, ouvindo a versão da ré.

A forma narrativa propõe uma linearidade que, a critério do roteiro, pode ser quebrada para enaltecer um fato ou experiência a deve ser dada como importante ao espectador. Isso ocorre na ficção como ferramenta de coesão, ou unidade lógica para o que está sendo proposto. No documentário não é diferente. Um depoimento é inserido para reforçar uma contradição ou enaltecer uma linha de raciocínio, mantendo uma constância de fatos rumo ao clímax. A intriga e a reviravolta constituem todo fio narrativo, independente do gênero, a fim de manter o interesse de quem assiste:

É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite (...) e, conseqüentemente uma extensão (...). É certo que esta extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo (...). As qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência. (RICOEUR, 2010, p. 70-84).

⁵ Criado pelo autor Jack Boyle, o personagem Boston Blackie é um ladrão de jóias que se torna detetive. As histórias do justiceiro já ganharam adaptações para filmes, rádio e séries televisivas.

Seguindo a lógica da coerência, é importante que cada episódio termine com um *plot twist*, ou seja com um fato novo a ser relevado, que promova surpresa e cause curiosidade para que se acompanhe imediatamente seus desdobramentos no próximo episódio. Este recurso, muito utilizado em séries, mantém aceso o interesse do espectador, condicionado à prática de *binge-watching* (SACCOMORI, 2016) – ou assistir a vários episódios interligados em sequência.

Recursos de hibridização

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o subtítulo já sugere uma mistura de elementos de gêneros diferentes. “Era uma vez” remete ao mundo de fantasia dos contos de fadas, ao primeiro contato com o começo de uma história ficcional criada em tempo e espaço contrários ao que o telespectador se encontra. Porém vamos além, pois também identificamos recursos familiarizados na ficção narrativa e que passam a ser utilizados de forma híbrida na linguagem documental seriada. Vale lembrar que alguns desses elementos também podem ser encontrados em documentários, porém são mais característicos da ficção e por isso listamos aqui. São eles: 1. A força no personagem central – seja ele vítima de um crime bárbaro ou o autor do crime.; 2. A jornada do herói⁶ atravessa a narrativa sendo o fio condutor principal⁷; 3. *Plot twist* ao final de cada episódio, recurso narrativo muito utilizado na ficção seriada e até entre viradas de capítulos das telenovelas, serve de “gancho” entre os episódios; 4. Abundância do uso da trilha sonora para o suspense, afim de ambientar ação mais dramática; 5. Proposital repetição de informação narrativa; 6. Confronto entre protagonista e antagonista; 7. A aproximação do desfecho é realçada pela atuação e confronto desses antagonistas, tão essenciais em narrativas ficcionais, pois só na conclusão se atinge o clímax; 8. O arco dramático pressupõe início, meio e fim, porém, o embaralhamento de situações pode variar em seu arco narrativo. 9. Pensar a cenografia na qual os depoimentos se inserem, reafirmando o cuidado estético de ambientação, tão característico das narrativas ficcionais. Ao listar esses elementos comuns às produções audiovisuais sejam elas documentais ou ficcionais, torna-se melhor exposto nosso argumento de que apesar de percorrerem caminhos narrativos semelhantes, é facilmente possível a hibridização de formatos mais ou menos característicos de

⁶ Termo cunhado por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1997) para discutir a estrutura dos mitos. Christopher Vogler apoiado no trabalho de Campbell difunde os percursos do herói nas narrativas em *A jornada do escritor* (1997).

⁷ Vale ressaltar que *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty, é considerado o filme que inaugura o gênero documentário e também evidencia o personagem Nanook como fio condutor da narrativa.

cada gênero, visto que a tradição do documentário está enraizada na “capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”, conforme defende Bill Nichols (2016, p. 20). Esta impressão não necessariamente está isenta de elementos ficcionais.

Utilizaremos como referência a descrição dos episódios da produção audiovisual, disponível na Netflix. A partir de suas leituras e de se ter assistido aos episódios, percebe-se como o arco dramático é costurado para apresentar um modelo ficcional de descrição dos fatos a partir do ponto de vista da protagonista assassina.

| Episódio | Título | Descrição |
|----------|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Estado civil: viúva | Em liberdade provisória, Elize fala sobre o relacionamento complicado com Marcos, e pessoas próximas relatam as repercussões do crime. |
| 2 | Uma vida de princesa | Será que foi um assassinato premeditado? Elize fala sobre as acusações da promotoria e a análise minuciosa do motivo e da confissão do crime. |
| 3 | A infeliz ideia de Elize | A infeliz ideia de Elize – Elize conta o que estava pensando quando decidiu esquartejar o corpo de Marcos, e seu advogado explica a estratégia usada para influenciar a opinião pública. |
| 4 | Os ecos do crime | Elize fala sobre as dificuldades da infância e se lembra do último dia do julgamento, quando o juiz decretou uma sentença surpreendente. |

Tabela 2 – *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* em quatro episódios.

Ao retornar ao ano de 2012, quando Marcos Kitano Matsunaga, herdeiro da empresa de alimentos Yoki, foi morto e esquartejado pela companheira, a produção audiovisual inicia pelo fato consumado e conhecido nacionalmente. Elize foi condenada a 19 anos, 11 meses e um dia de reclusão. O arco dramático se situa nos desdobramentos do caso policial (o relato do esquartejamento). O clímax de cada episódio está em situar a narrativa nas reviravoltas do ponto de vista da ré, num depoimento inédito sobre os acontecimentos, apresentando seu ponto de vista sobre a história.

Apesar de acompanhar a versão de Elize sobre os fatos, é somente no quarto e último episódio que surge uma Elize de origem pobre, vítima de abuso, que não via a hora de sair de Chopinzinho, cidade do interior paranaense. Sob o rótulo constante de “vida de princesa”, Elize descortina a vida “difícil” que tinha com Marcos. As infidelidades do marido, brigas intensas e o interesse por armas de caça se tornam elementos instigantes para que o roteiro se aproprie de uma história real e reorganize os fatos para prender a atenção do telespectador.

É importante frisar que este tipo de narrativa – que tenta romantizar o crime passiona⁸ –

⁸ É importante problematizar o termo “crime passiona”, já que este remete a algo sentimental, caloroso, intenso; e

traz à discussão a naturalização da violência, já que é recorrente que determinados crimes ocorram atravessados por sentimentos adversos, separação, ruptura abrupta da relação, traições etc. Ao longo do documentário não se propõe inocentar a protagonista, mas mostrar como a opinião pública foi influenciada por um discurso unilateral de grande impacto, sem discorrer sobre o que poderia ter levado a assassina a cometer tal violência.

Agora quem conta a história é a própria acusada. Na produção, Elize Matsunaga é ré confessa do crime relatado, entretanto, sua entrevista inédita propõe uma releitura dos fatos tão narradas à exaustão pela imprensa. Neste caso, a trama policial desliza o enigma para a perspectiva da acusada em relatar os motivos que a levaram a cometer o crime – sem qualquer possibilidade de contrapor seu depoimento ao da vítima, visto que ela fora assassinada. Dessa forma, o enigma está em descobrir mais sobre as motivações da personagem capaz de cometer o assassinato e de que forma os sentimentos ocultos atuam sua culpa.

Manter a informação sobre a origem, infância e traumas de Elize distante do telespectador desde o começo – o que só vem no último episódio – é uma opção do roteiro e da edição, para segurar a temperatura da narrativa. Isso porque o elemento surpresa não é a autoria do crime, posto que desde o começo se sabe que Elize é culpada, julgada e condenada pelo crime. Resta aos primeiros episódios trazerem detalhes da investigação, um ou outro dado que não foi tão explorado pela mídia ou mesmo que caiu no esquecimento como estratégia de proximidade com o telespectador.

Em *Love and knowledge* (1989), Alison Jaggar examina de que maneira os valores dominantes estão implícitos em reações conceituadas como pré-culturais, espontâneas, em “nossas assim chamadas respostas viscerais”. Para a autora, as pessoas nem sempre experimentam as emoções convencionalmente aceitáveis. A história, que para a Justiça teve um desfecho, termina apresentando novos olhares sobre a investigação e abrindo possibilidades para desdobramentos narrativos futuros, pois desmonta o lado racional do telespectador frente ao crime e o aproxima da dor de Elize na infância, na adolescência e também após a queda do véu de “vida de princesa” que levava junto ao marido.

A emoção e o suspense dominam a narrativa aferindo um grau de tensão com as lembranças da vida cotidiana e, no final, os atos sofridos por Elize aparecem como possíveis atenuantes para a

está em desuso no meio jurídico, ainda que permaneça bastante popular na mídia brasileira.

pena ainda em cumprimento. Este tipo de produção desdobra a narrativa em vários episódios de uma mesma temporada, afim de garantir audiência estendida e a fidelidade do telespectador.

Pela criação de realidades não-factuais, ou mesmo inventadas, a narrativa “vem mostrando, há tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a interferir na determinação de uma verdade, fatores que a ciência nem sempre enfatizou” (GAI, 2009, p. 144). Dessa forma, o espectador, ainda que conheça o desfecho da história real, se envolve e torce pelo reconhecimento de justiça perante a linha condutora que se impregna de elementos ficcionais – para ludibriar, entreter e iludir.

Crime na ficção

Ao analisar a produção sobre um caso real, percebe-se a história do crime e a do inquérito policial como duas vertentes que estão na base do romance policial. Por terem seus enredos ocorrendo na cidade e serem frutos de histórias verídicas, tramas policiais proporcionam troca de realidades e são a entrada no universo de horrores que intriga o público, pois trazem a ideia de que até no homem mais virtuoso existe a possibilidade de praticar o crime:

Ali está um homem morto, constata-se que houve crime; a morte é um mistério e a busca do criminoso opera-se nos termos de um problema; a imaginação e a lógica desdobram-se, então, nessa capacidade de nos prender ao drama, esquecidos de tudo o mais. Durante algumas horas é aquele o nosso mundo, o do romance policial, e quando chega o desfecho, voltamos ao natural ainda um pouco assustados como no despertar após um pesadelo. E porque dispõe de tanta vitalidade, a projeção do romance policial é enorme em toda parte, sendo cultivado e estimulado, com mais finos requintes de sensibilidade, do que o próprio romance literário. (LINS, 1954, p. 12).

Com o aumento da descrença do indivíduo, principalmente a partir do século XX, as fronteiras entre realidade e ficção no romance policial de enigma são colocadas à prova. O crime na ficção *noir* “vai deixando de ser algo que ocorre no mundo exterior e precisa ser investigado para que se atinja a verdade, para confundir-se com a própria pretensão de se esclarecer a verdade através do ato de narrar” (FIGUEIREDO, 2013, p. 7). É com este impasse da veracidade dos fatos que se constrói a trama policial: “Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas” (2013, p. 8).

Quem está dizendo a verdade? Existiria uma verdade única final? Se no século XIX o leitor

dos folhetins não desconfiava da veracidade dos detetives lógicos, que tinham as soluções do enigma como verdades indiscutíveis, hoje, os detetives mesmo diante de um conjunto de indícios não apresentam uma verdade final. Em muitos casos, há uma interpretação que está entre tantas possíveis, mostrando erros e acertos do homem comum diante da complexidade dos fatos. Para o telespectador da Netflix, para ficar na análise do objeto aqui estudado, há a desconfiança na apresentação das múltiplas versões dos fatos. A descoberta da verdade é deslocada do “quem matou, como matou” para a revelação da culpada sobre os motivos para o crime.

Ao analisar as poéticas do cinema em *A fábula cinematográfica*, Rancière (2013) explica sobre a capacidade de fabular para se construir como narrativa. Assim, narrativas que fabulam um romance com acontecimentos reais, isso é, que trabalham na linha tênue entre ficção e documentário, apontam em sua trama e a partir de sua protagonista que “fingere”, como atesta Rancière, “não quer dizer, em primeiro lugar fingir, mas forjar” (2013, p. 160). Afinal, estaria Elize encenando/forjando para conseguir reduzir sua pena? Uma ficção forja e é forjada pela experiência humana e por isso nos faz passear pelos bosques da imaginação, como destaca Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1985).

Percebe-se um investimento em mostrar a ambiguidade moral dos personagens e, principalmente, da protagonista, que no caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, a personagem central é a própria ré confessa. A narrativa então apresenta tanto a atrocidade no ato do assassinato do próprio marido, como também o amor pela filha, a relação com a tia e, principalmente, a vida sofrida da personagem como justificativa para atenuar a culpa pelo crime. Além da tríade vítima, assassino, detetive/policial/promotor, nas narrativas contemporâneas começam a aparecer também elementos como: os sentimentos dos personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive/policial em relação à vítima ou ao criminoso, entre tantos outros que apresentam a rede intrincada que compõe todo o mistério ao redor do crime, mostrando que há muito a se considerar quando se trata de um caso policial em julgamento.

Considerações finais

Percebe-se que há um crescimento na hibridização de formatos na busca de atender a uma audiência ansiosa por elementos documentais em séries ficcionais, e vice-versa. Não só os formatos se mesclam como há também um resgate à fórmula básica do gênero policial para adaptá-la aos

novos enigmas contemporâneos, deslocando a centralidade do detetive para o mistério escondido na figura do criminoso.

Na busca da indústria audiovisual por manter fórmulas de “sucesso” que garantem a audiência ao mesmo tempo que precisam surpreender o público com novidade, percebe-se que surge hibridização de gêneros e formatos adaptados às dinâmicas contemporâneas. Com o compromisso de exploração do real, os documentários são importante gênero de linguagem audiovisual, e se caracterizam por apresentar visão da realidade por meio da junção de imagens e depoimentos diversos. Mesmo possuindo um roteiro prévio, a obra documental não tem por base uma escrita planejada previamente, mas sim a construção por etapas, em processo criativo de acordo com o andamento das investigações e pesquisas de produção.

Percebe-se uma constante no uso de documentários organizados numa edição que prioriza o suspense, trocas de ordem cronológica e a opção por personagens que protagonizem cenas inquietantes, contudo, há forte investimento também na construção de linha narrativa seriada, em que os ganchos ao final de cada episódio garantem a audiência.

Neste artigo, tendo como objeto de reflexão a hibridização dos formatos audiovisuais que integra a produção *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, percebeu-se que a própria estrutura narrativa do romance policial funciona como mediação simbólica. A narrativa apoia-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, o que permite ao indivíduo moderno enfrentar os desafios impostos pelo mundo, tendo os enigmas como desencadeantes das histórias vividas, carregando consigo elementos da narrativa seriada. Dessa forma, conclui-se que o documentário seriado de temática policialesca se propõe a ser produto de entretenimento que desperte a memória afetiva do público. Assim, é preciso entender essas obras na fronteira anterior à da ficção, pois não rompem com a realidade, mas se afastam da estrutura clássica do documentário, provocando um embaralhamento de fronteiras.

Referências

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “O gênero policial como máquina de narrar” em *Dispositiva*, v.2, n.1, mai./out., 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GAI, Eunice. “Narrativas e conhecimento” em *Revista Desenredo – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez., 2010*.

HOLANDA, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história” em *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, Vol. 3 Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006.

HOSCH, William L. “Netflix: American Company” em *Encyclopaedia Britannica*. Online. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Netflix-Inc>. Acesso em: 08/02/2022.

JAGGAR, Alison M. *Love and knowledge: emotion in feminist epistemology*. Chicago: 1989.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Os cadernos de cultura (coleção). Ministério da Educação e Cultura, 1954.

MATOS, Laura Mendes. “Violência na TV: o fenômeno da espetacularização na série documental investigação criminal” em *Anais do III Seminário Unimontes, 2019*. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/2/2020/04/ANAIS-DO-III-SEMIN%C3%81RIO-2019.pdf#page=149>. Acesso em: 08/02/2022.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. “Narrativas Complexas na Ficção Televisiva” em *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, abril de 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2016.

OLIVEIRA, Carol. “Estagnação? Base de usuários da Netflix no Brasil cresce cada vez menos” em *Exame online*, 17 de julho de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2VqNspR>. Acesso em: 08/02/2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Papyrus, 2013.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 01. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SACCOMORI, Camila. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix*. 2016. 246 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário” em *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Encontro da Anpocs. Bauru, 2005.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: A Intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TOMAIM, Cássio dos Santos. “O documentário e sua ‘intencionalidade histórica’” em *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.



Encenação e afeto na composição do horror em *Hereditário* e *Midsommar*

Staging and Affection in the Composition of Horror in *Hereditary* and *Midsommar*

Ana Maria Acker¹
Alexia Rodriguez²
Éverton Barboza³
Paola Altneter⁴

Resumo

O artigo analisa alguns aspectos formais dos filmes *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), ambos do diretor Ari Aster, a fim de compreender como elementos da *mise-en-scène* são fundamentais na composição da atmosfera de horror. Os longas geraram múltiplas reações desde o lançamento, conquistaram prêmios e receberam avaliações peculiares de críticos, público e imprensa. Partimos do pressuposto de que não há uma nova forma de fazer horror nas produções do cineasta norte-americano, mas sim um jogo entre a retomada de narrativas consolidadas no gênero, uma encenação que remete às tradições canônicas, o que, segundo Peter Hutchings (2004), ficou conhecido como horror moderno. Os filmes empreendem ainda um apelo aos afetos, uma tendência de reação corporal que reformulou o gênero após os anos 2000 (REYES, 2016).

Palavras-chave: Horror; Ari Aster; *Mise-en-scène*; Afeto.

Abstract

The article analyzes some formal aspects about the movies *Hereditary* (2018) and *Midsommar* (2019), both directed by Ari Aster, in order to understand how *mise-en-scène* elements are essential for horror atmosphere composition. The movies reached many reactions since their release; it has won awards and received peculiar reviews from reviewers,

¹ Professora da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA. Doutora em Comunicação e Informação – UFRGS.

² Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA. E-mail para contato: alexiarodriguez@rede.ulbra.br.

³ Bacharel em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil - ULBRA, e graduando em Letras na mesma instituição.

⁴ Graduanda em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA.

public and press. Thus, we argue that there is no new way of making horror cinema in these productions, but rather a game between the retaking of consolidated narratives in the genre, a staging that evokes the canonical traditions, what, according to Peter Hutchings (2004), has been known as modern horror. The films also undertake an appeal to affection, a bodily reaction trend that reshaped the genre after the 2000s.

Keywords: Horror; Ari Aster, *Mise-en-scène*; Affection.

Introdução

Um conjunto de filmes contemporâneos têm atraído a atenção da crítica, festivais e uma parcela do público. Quem pesquisa o horror não se surpreende, pois para nós esses filmes sempre tiveram importância, sempre disseram muito sobre a vida, a morte, o mundo, antes mesmo de receberem tal denominação dentro da indústria. Feita a ressalva, é relevante celebrar esse espaço e uma percepção mais abrangente acerca da relevância dessas produções. Contudo, não precisamos criar novos termos para nos referirmos aos filmes de Jordan Peele, Robert Eggers, Jennifer Kent, Juliana Rojas e Gabriela Amaral Almeida, no contexto brasileiro, ou Ari Aster, diretor que é o foco desta proposta.

O objetivo do artigo é olhar para alguns aspectos formais da obra deste diretor, entender como eles se relacionam com o contexto do horror contemporâneo e apontar quais elementos da encenação são fundamentais na construção da atmosfera de horror em *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), longas que geraram reações múltiplas desde o lançamento. Tais filmes têm gerado discussões na academia e atraído o debate em torno das respectivas análises, como a empreendida por Robert Spadoni (2020) acerca de *Midsommar*. Leituras que englobam estudos de gênero, a maternidade e o feminino se mostram recorrentes, contudo, esse não é nosso foco no presente texto, que busca o viés de problematizar essas obras em um escopo amplo do horror do passado e o contemporâneo por meio de um olhar pouco explorado.

Partimos do pressuposto de que não há uma nova forma de fazer horror nas produções do norte-americano, mas sim um jogo entre a retomada de narrativas consolidadas no gênero, uma encenação que remete às tradições canônicas da crítica, o que, segundo Peter Hutchings (2004), ficou conhecido como horror moderno e o apelo aos afetos do corpo, uma tendência nas obras após os anos 2000, conforme Xavier Reyes (2016). O cinema de horror das duas primeiras décadas do século XXI é marcado ainda pelo uso exacerbado do dispositivo como protagonista, sobretudo no falso *found footage* e respectivos desdobramentos, tais como o *desktop horror* (ACKER; MONTEIRO, 2020), (CARREIRO, 2021). Diante de uma saturação, é possível pensar que obras que

se distanciam do estilo *found footage* se destaquem na indústria.

Iniciamos a discussão com algumas percepções da crítica e do diretor a respeito de sua obra, pois entendemos a necessidade de contextualizar ao leitor ideias e percepções que os filmes de Aster ativaram em críticos, imprensa e espectadores. Não intentamos discutir autoria, mas os discursos emitidos sobre determinada obra em um período estabelecido (IUVA, 2019) e como esses se entrelaçam com as transformações do gênero em questão. Com as análises, inferimos caminhos para se propor que a retomada de elementos de encenação por *Hereditário* e *Midsommar* são causas possíveis para algumas das reações da crítica às produções do norte-americano. Seguimos para apontamentos sobre características da *mise-en-scène* nos filmes (BORDWELL 2008; 2013), (CLASEN, 2017) e de como essas se inserem nas tradições do horror (HUTCHINGS, 2004) e nas abordagens que o gênero tem priorizado no século XXI (REYES, 2016).

As percepções do diretor sobre o horror

Ari Aster é de Nova York, nascido em 1986, diretor e roteirista, formado em Artes e Design pela Universidade de Santa Fé. Embora a filmografia seja composta por outros sete trabalhos, o realizador obteve espaço com os curtas *The Strange Thing About The Johnsons* (2011) e *Munchausen* (2013). Mas o filme que lhe deu destaque mundial foi o longa *Hereditário* (2018), seguido por *Midsommar: O Mal Não Espera a Noite* (2019). Com a bilheteria mundial somada em mais de 127 milhões de dólares⁵, os dois filmes renderam a Aster 27 indicações e 18 prêmios⁶.

Em *Hereditário* (2018), acompanhamos a decadência da família de Annie (Toni Collette). Quando a sua mãe com transtornos mentais morre, cada membro da família busca formas diferentes de lidar com a dor. Eles passam a ter experiências sinistras que parecem ligadas a um passado sobrenatural presente durante gerações. O filme traz uma estética sombria e com pouca luz, que se acentua da metade em diante, assim como a temática de seita e rituais que são familiares ao horror. É a forma peculiar de como o diretor escolhe contar essa história que se destaca na organização do espaço cênico. Segundo Aster em entrevista⁷, foi uma tentativa de fazer um filme de horror que o agradasse, mas que “definitivamente começou com a ideia de uma família de luto devido a algo horrível, não conseguem ultrapassá-lo e isso acaba por destruí-los” (CORREIA, 2019).

⁵ Dados da bilheteria de *Hereditário* em IMDB (2021A). Dados da bilheteria de *Midsommar* em IMDB (2021B).

⁶ Ver IMDB (2021C).

⁷ Ver Rothkopf (2018).

Midsommar (2019) possui a trama ritualística em comum com o primeiro filme. Nele acompanhamos um jovem casal em crise que parte em uma viagem com amigos. A protagonista, Dani (Florence Pugh), ainda se recupera da morte de toda a família causada pela irmã e vê seu relacionamento com Christian (Jack Reynor) desandar. O destino é um festival de verão em um lugar remoto na Suécia. Logo, as experiências com a nova cultura moderna proporcionam um choque no grupo. Os costumes e perspectivas do ambiente fascinam e perturbam os personagens de tal maneira que eles se veem obrigados a fazerem parte do culto. Em contraste com *Hereditário* (2018), o segundo filme traz planos claros, o que colabora para o estranhamento.

Ambas as produções contam com mulheres que passaram por experiências traumáticas. *Hereditário* faz lembrar, em alguns momentos, os clássicos dos anos 1960 e 1970 como *O Bebê de Rosemary* (1967), de Roman Polanski, e *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, pela temática da maternidade amaldiçoada do primeiro ou a possessão demoníaca do segundo. Aster já admitiu a admiração pela película de Polanski. Nas análises, traçamos alguns aspectos formais que também aproximam tais obras, entretanto, fazemos referências aos filmes do passado sem empreender em análise comparativa, tendo em vista a quantidade de produções e os propósitos do texto.

Midsommar, por sua vez, é comparado ao *O Homem de Palha* (1973), de Robin Hardy. O estilo do diretor nova-iorquino foi ainda relacionado ao de Stanley Kubrick em *O Iluminado* (1980). Aster afirmou em uma entrevista que *Hereditário* tem como referência *Don't look now* (1973), que em português recebeu o nome de *Inverno de sangue em Veneza*, de Nicolas Roeg. “Vejo o *Hereditário* como um parente espiritual desse filme, porque no fundo é sobre a mágoa. É uma meditação sobre a mágoa”.

Entender como o diretor aborda a própria obra é necessário para se discutir como a mesma se insere no gênero e na indústria. Não intentamos discutir autoria, pois a proposta expandiria os objetivos do artigo. Contudo, delimitamos a compreensão acerca de como os discursos autorais se constituem e como o público é fundamental para a consolidação dos mesmos. Conforme Barthes

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é

apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES apud IUVA, 2019, p. 9).

Os enunciados que circulam a respeito de um conjunto de filmes se estabelecem entre os espectadores e críticos. No caso de Aster, em alguns casos, parece existir uma pressão que o afasta da denominação horror. Ao ser questionado em entrevistas sobre como enxerga seus filmes, não são raras as vezes em que ele acaba recorrendo a outras classificações. Em relação à *Midsommar*, afirma ter filmado um “conto de fadas” e que “não é exatamente um filme de horror, mas uma história que usa elementos do gênero para ser desenvolvida” (SADOVSKI, 2019). Em outra entrevista, o realizador comenta que o filme é uma contribuição ao subgênero “horror popular”, *folk horror*. Segundo ele, isso significa que o filme “vai exatamente aonde você espera”, mas que a surpresa está em como isso acontece, no caminho até chegar lá (WILKINSON, 2019).

A respeito de *Hereditário*, os argumentos de Aster não são muito diferentes: “Eu fui muito claro com a minha equipe: não vamos pensar nisto como um filme de terror. É uma tragédia familiar que se transforma num pesadelo” (ROTHKOPF, 2018). Este último tópico surgiu ao ser indagado sobre como lidar com a repercussão da obra. O longa fez sucesso e teve destaque no Festival de Sundance, onde suscitou comentários que o indicavam como um marco do horror e possivelmente um “novo Exorcista”. Público e crítica se movem em direção às menções de obras do passado; enquanto o cineasta, às vezes, escapa ao horror, buscando outras definições.

Patricia Iuva (2019) afirma que a noção de autor ainda é muito relacionada ao gênio criativo individual no cinema. Ao retomar Barthes, para quem a autoria se estabelece como uma construção social empreendida por quem lê a obra, como já citamos, Iuva (2019) complementa o debate com Foucault, que articula a ideia de função-autor

A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades (IUVA, 2019, p. 11).

Ari Aster se coloca em um espectro de possibilidades enunciativas, desfruta de comparações com outras instâncias de função-autor e por vezes questiona o lugar em que situam e problematizam seu trabalho. O que observamos é que geralmente essas relações fazem menção às narrativas,

temáticas e aspectos formais de produções de um dado período - é peculiar como o cineasta é conectado a filmes e diretores do ciclo que Hutchings (2004) classifica como horror moderno, entre os anos 1960 e 1970. Nesse período, o cinema aposta em tramas mais complexas, ambíguas, em que a violência é explícita, o que causa reação da crítica, por vezes classificando o horror como algo degradante (HUTCHINGS, 2004).

No final da década de 1950, os filmes da produtora britânica Hammer já chamavam a atenção pelo sangue explícito na tela, mas podemos apontar *Psicose* (1960) como o primeiro filme de horror de um diretor consagrado à época ao desestabilizar a audiência com uma sequência de assassinato que mudaria para sempre os rumos do gênero. Distúrbios psicológicos, assassinos em série, um temor que sai dos castelos dos clássicos e adaptações literárias da Universal dos anos 1930 para as crises urbanas dos subúrbios dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970.

A obra de Alfred Hitchcock é o gatilho para produções que passaram a reverberar uma série de temores sociais e culturais do período (HUTCHINGS, 2004; PHILLIPS, 2005). Em *Psicose*, a protagonista Marion Crane (Janet Leigh) é uma mulher que não se encaixa nos padrões tradicionais da época: quer viver um relacionamento livre e sem julgamentos com o namorado, comete um roubo e foge, sem saber direito o que quer ou para onde ir, alguém que escapa dos círculos pacatos dos subúrbios que se expandiam no pós-guerra (PHILLIPS, 2005).

Kendall Phillips (2005) argumenta que parte da potência de uma boa história de ficção consiste no equilíbrio da ressonância entre o que é familiar e o que não é. Ao analisar filmes de horror populares, ele encontrou esse equilíbrio na abordagem de temas de interesse social e cultural com aquilo que choca. Produções peculiares usam nosso repertório para algo novo ou inesperado, em uma ressonante violação, pondera Phillips (2005). É nessa balança que o horror passa por momentos distintos entre transgressão e conexão com aquilo que é decodificado pelo público como pertencente ao gênero. Por isso, podemos compreender que os dois longas de Áster se encaixam entre transgressões e apelos ao cânone do horror moderno.

Sobre esse período analisado por Hutchings (2004) e Phillips (2005), a crítica e os pesquisadores deram ênfase, sobretudo, às temáticas sociais, identitárias e culturais representadas pelas obras, tais como a sociedade de consumo e a luta pelos direitos civis em *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George Romero; ou a situação da mulher e da maternidade em *O Bebê de Rosemary* (1967) e em *O exorcista* (1973). Os lançamentos do gênero nas décadas de 1960 e 1970 traziam os traços das mudanças e crises da sociedade norte-americana no período, além dos já citados:

movimento hippie e contracultura, Guerra do Vietnã, além das transformações na indústria com os cineastas da Nova Hollywood, que empregaram mais realismo e tramas que abordavam a efervescência do período. Não havia, entretanto, apenas uma tendência – algumas obras, como *A Profecia* (1976), de Richard Donner, seguiam por linha conservadora de ameaça à estrutura da família (WOOD, 2003).

Ao analisar *A Noite dos Mortos Vivos*, Robin Coleman (2019) salienta que Romero não reconheceu de imediato o peso que o fato do protagonista Ben (Duane Jones) ser negro teria no período, no entanto, o lançamento do filme ocorreu pouco tempo após o assassinato do ativista dos Direitos Civis e ganhador do Prêmio Nobel, Martin Luther King Jr., em 04 de abril de 1968. Se naquele momento a escolha de Jones não parecia ter ocorrido em função da questão racial, com o tempo os realizadores compreenderam a importância que ela teve o filme e o debate social (COLEMAN, 2019).

Tal constatação evidencia que as percepções acerca das obras mudam e que nem sempre as transgressões que empreendem são identificadas de forma imediata. Outro exemplo é *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, que logo após o lançamento foi visto por parte da crítica como um filme de menor valor (WOOD, 2003) e hoje é reverenciado como o precursor do *slasher* e com influência no *found footage* pelo aspecto documental.

A crueza e aspecto amador da película de Hooper não é algo que tenha deixado traços nos filmes de Ari Aster no âmbito da encenação, todavia, como vemos na sequência da análise, a violência corpórea da obra da década de 1970 estabeleceu outro patamar para todos que vieram depois.

Outros filmes com observações psicológicas e psicanalíticas do mesmo modo ganharam fôlego entre os anos 1970 e 1980 (REYES, 2016) e nesse conjunto podemos identificar *O Iluminado* (1980). Assim, algo que reverberava em *Psicose* chamou a atenção de fato da academia apenas na virada do milênio: o afeto no cinema de horror.

Afeto, como um termo que define o processo físico pelo qual o corpo é afetado por uma sugestão externa, foi descrito de maneiras incrivelmente abstratas, sem dúvida porque as teorizações muitas vezes dependem de uma filosofia opaca às vezes e porque o termo - em alguns lugares, "afeição" - se tornou a moeda geral em abordagens ao cinema que dependem dele (REYES, 2016, p. 5).

Em razão da definição obtusa, o termo é diluído em investigações que não esclarecem formas metodológicas precisas de análise. Reyes empreende esforço em delinear um caminho para

justamente se voltar a um conjunto de filmes dos anos 2000 que trilham formas de afeto desestabilizadoras e corporais do ponto de vista da espectralidade: “[...] o que desfaz, o que perturba, aquilo que não posso nomear, o que permanece resistente, distante (assustador e sempre tão belo); indefinível, diz-se que é o que não pode ser escrito, o que descongela o frio crítico, bagunçando todos os sistemas e assuntos” (BRINKEMA *apud* REYES, 2016, p. 5).

Reyes (2016) compreende que afeto pode ser entendido como um guarda-chuva sob o qual se sugere não apenas respostas somáticas ou do “corpo”, como também emoções, humor e cognição. As emoções, sensações causadas pelos filmes vão além do intuito de reações no público, pois engendram processos cognitivos e de entendimento do corpo. “O valor sensório humano dentro da experiência fílmica” (REYES, 2016, p. 10) passou a receber, portanto, significativa atenção dos pesquisadores. Tal necessidade de estudos se ampliou diante de um conjunto de produções – por que elas passaram a almejar afetos de maneira diferenciada pode ser explicada pela busca de novos filões de mercado e de transformações sociais, humanas e históricas da virada do século (os ataques de 11 de setembro, o avanço da tecnologia, entre outros).

A destruição do corpo, dilaceração, dor, tortura estão em filmes como *O Albergue* (2005), de Eli Roth, ou em *Jogos Mortais* (2004), dirigido por James Wan. Obras que de alguma forma simulam machucar o corpo do espectador (REYES, 2016). Essa estratégia está nos filmes de Aster: como na sequência em que Dani se desespera ao acompanhar o suicídio assistido de idosos sendo jogados de penhascos em *Midsommar* (Figura 4), ou nos momentos em que os filhos da protagonista de *Hereditário* se machucam ou dilaceram o corpo de uma pomba.

A experiência negativa sempre acompanhou o desenvolvimento do horror, como pontua Mathias Clasen (2017): “A ficção de terror visa inculcar emoções negativas ao nos manter em nossas mentes pensamentos que induzem o medo - e - a ansiedade - de imagens [...] simples a cenários complicados” (CLASEN, 2017, p. 29). E tais emoções negativas passam por percepções corpóreas que se despreendem do medo para um desconforto, desacerto.

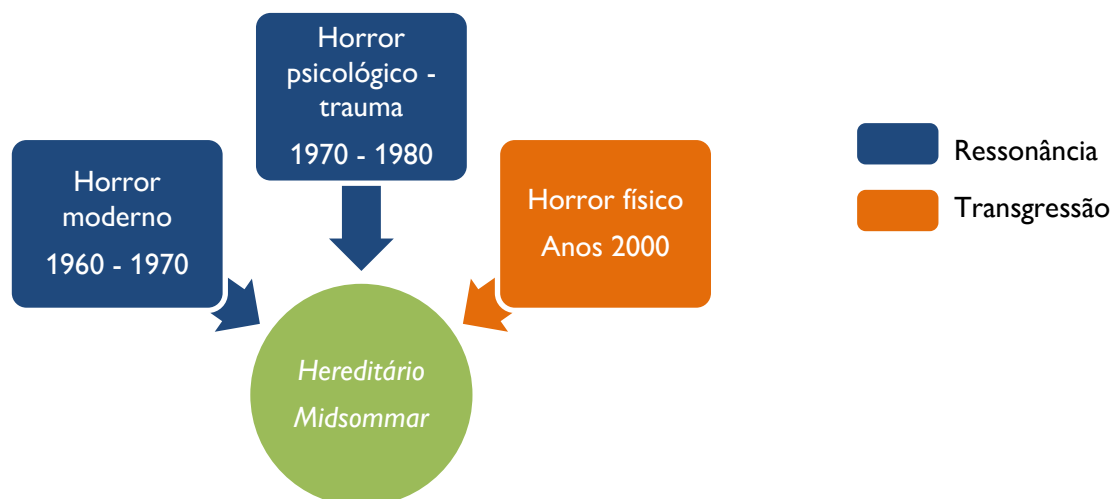
O horror contemporâneo aprofunda ainda o que podemos referir como experiência tátil, remetendo, sobretudo, ao que percebemos em filmes no estilo *found footage*. Reyes reitera que o uso da hiperrealidade no audiovisual contribui para o afeto corpóreo:

De acordo com [Steven] Shaviro, a mídia de massa, a era digital e nossa relação tecnológica com o mundo tiveram consequências diferentes daquelas comumente consideradas nas avaliações da cultura pós-moderna. Em vez de nos afastar da

realidade e entrar em um mundo de simulacros e hiperrealidade propícia ao enfraquecimento do afeto, essas imagens nos colocam em contato direto com a fibra da vida. Elas mostraram, e continuam a nos mostrar, como o corpo "se transforma em novas formas e é empurrado para novos limiares de sensação masoquista intensa", como podemos entender "imediatismo visceral como um efeito de simulação". Os filmes de horror modernos são máquinas de afeto que exaltam, encantam, "fabricam e articulam a experiência vivida" (REYES, 2016, p. 12).

O estilo⁸ *found footage* investe na hiperrealidade de dispositivos que mostram os processos de produção da imagem (ACKER, 2017). Os afetos estimulados por essas produções se diferenciam da proposta de obras como as de Aster, Peele ou Eggers, para ficar nesse trio geralmente citado como realizadores diferenciados no contexto da produção atual. Se pontuamos que Aster busca a dimensão de afetos corpóreos nos dois longas, precisamos discutir como ele alcança tal objetivo. Já abordamos que a obra dele mantém conexões com o horror moderno das décadas de 1960 e 1970, mas sem a crueza de *O Massacre da Serra Elétrica*, exceto pela violência. As produções mais psicológicas de 1970 e 1980 do mesmo modo estão na ressonância com *Hereditário* e *Midsommar*, entre eles *Inverno de Sangue em Veneza* (1973) e *O Iluminado* (1980). Por fim, a violência sensorial física dos anos 2000, enfatizada após o 11 de setembro, perceptível em filmes como *Jogos Mortais* (2004) e *O Albergue* (2005), seria o traço de violação de Aster.

Com o intuito de evidenciar as conexões do diretor com esses períodos distintos do cinema de horror, organizamos o seguinte organograma:



Quadro 1: Organograma para a compreensão da contextualização da obra de Ari Aster.

⁸ Entendemos estilo a partir da definição de David Bordwell: “No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène*, (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo é a textura das imagens e sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo cineasta em circunstâncias históricas específicas”. (BORDWELL, 2013, p. 17).

Para tanto, direcionamos nossa análise para alguns elementos da *mise-en-scène* relacionados com aspectos narrativos, a fim de entendermos como as oscilações entre ressonância e violação ocorrem nesses filmes.

Apontamentos sobre a encenação e estilo nos longas de Ari Aster

O conceito de encenação neste artigo se baseia em David Bordwell (2008), para quem “o essencial no sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (2008, p. 33). Assim, o autor delimita *mise-en-scène* aos elementos, sua organização. De certa forma, este recorte exclui o próprio movimento da câmera, que escapa da delimitação e diz respeito a outro conceito que, segundo Bordwell (2008), é o *mise-en-shot*⁹, e é considerado em nossa análise inicial com *Hereditário* e *Midsommar*.

David Bordwell (2008) observa que é importante saber ver cinema de fato, voltar a observar a imagem antes de buscar interpretações simbólicas. O teórico afirma que a percepção de estilo é um desafio mesmo para os pesquisadores:

[...] até estudiosos têm dificuldade para observar as minúcias da técnica. Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. Então, críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme (BORDWELL, 2008, p. 58).

Nas análises do gênero horror é comum identificarmos um apelo à narrativa sem a atenção necessária à imagem, estética. Todavia, cabe um olhar apurado aos elementos formais, pois os efeitos no espectador dependem de tal sinergia:

Em muitos filmes as qualidades expressivas podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera, tais como o redemoinho manchado para comunicar vertigem. Podemos distinguir entre estilo que apresenta qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou causa sentimentos no espectador (o plano me deixa triste) (BORDWELL, 2008, p. 59, grifo do autor).

Como já abordado, nos últimos anos a tendência *found footage* foi um dos motores do gênero, dando ênfase às imagens fragmentadas, montagem mais rápida ou planos longos, sobretudo

⁹ Ou *mise-en-cadre*.

nos que simulam câmeras de vigilância, excesso de *glitches* e ruídos (ACKER, 2017; CARREIRO, 2021). A experiência se deslocou para o uso do dispositivo e quando Aster a aponta para uma construção cênica que trabalha a atuação dos atores, a constituição do espaço e a relação desses com os objetos para afetar o público, essa escolha pode parecer novidade, quando de fato não é, conforme já abordado acerca das inspirações de *Hereditário* e *Midsommar*.

Nesta análise, delimitamos como focos de investigação essas categorias, relacionadas ao Quadro 1 sobre ressonância e transgressão (PHILLIPS, 2005):

O espaço fílmico: construção dos planos e profundidade de campo.

Trechos para análise em *Hereditário*: o começo do filme; Annie fala sobre a família no grupo de apoio; o ritual final.

Trechos para análise em *Midsommar*: a transição da casa do namorado de Dani para o avião; a primeira refeição na comunidade da Suécia.

Objetos, iluminação, atuação e narrativa.

Trechos para análise em *Hereditário*: maquetes de Annie; desenhos de Charlie.

Trechos para análise em *Midsommar*: pinturas na parede do alojamento na Suécia.

Corpo e violência.

Trechos para análise em *Hereditário*: a morte de Charlie; a autoagressão de Peter (Alex Wolff); a imolação de Steve (Gabriel Byrne).

Trechos para análise em *Midsommar*: o suicídio assistido de idosos, o sacrifício de Christian no ritual final.

Outros elementos são elencados na discussão, mas a prioridade está nesses aspectos - a divisão da análise se dá por esses eixos.

O espaço fílmico: construção dos planos e profundidade de campo

Algo constante entre os filmes do *corpus* é o enquadramento em plano médio com efeito de profundidade. Isso permite que o personagem seja inserido em cenários internos, dando um efeito de diorama, que é uma apresentação tridimensional de objetos. Em *Hereditário*, esse propósito se

associa às obras de arte em maquetes de Annie. A câmera acompanha a cena de longe, por vezes ganhando aproximação de forma lenta e perturbadora (Figura 7). Em outras, acaba se deslocando lateralmente, dando luz a algum acontecimento secundário do ambiente. Bordwell (2013) afirma que “muitos planos médios e primeiros planos em filmes de hoje evitam enquadrar os atores exatamente no centro, mas esses planos não desorientam nem são difíceis de entender, em boa parte porque a figura humana tende a ser proeminente em qualquer composição” (p. 235). Na cultura Ocidental, desde a Renascença, “certa descentralização é perfeitamente aceitável” (BORDWELL, 2013, p. 235).

Os modos de se trabalhar a profundidade de campo se transformaram ao longo dos anos no cinema, como salienta Bordwell (2013). “Mesmo uma série de figuras imóveis pode ser desdobrada gradualmente; camadas de profundidade no plano são reveladas no ritmo determinado pelo cineasta” (BORDWELL, 2013, p. 328). Ao analisar o uso de lentes de grande distância focal no cinema, Bordwell observa que “essa constituição de camadas permite que os padrões de profundidade sirvam como motivos” (2013, p. 329).

Na narração da degradação da família de Annie, a fotografia é mais quente até a morte da filha mais nova Charlie (Milly Shapiro) e se torna sombria após o acidente trágico com a menina. A profundidade de campo nos planos da casa reitera os efeitos das tonalidades distintas (Figura 1).



Figura 1: *Hereditário* apresenta planos abertos em ambientes fechados.

A primeira visualização da casa da família de Annie em *Hereditário* se dá com a câmera deslizando lentamente, enxergamos a maquete e, de repente, as miniaturas são na verdade os personagens acordando. A aproximação é lenta, o som grave já evidencia que adentramos em uma

realidade pesada. A técnica evidencia o uso dos objetos como propulsores da narrativa, algo que acontece nos dois filmes. Outro efeito que está presente nas duas obras é a virada de câmera de cabeça para baixo em momentos chave, salientando uma ambiência de vertigem e mudança psíquica das personagens.

Planos abertos em ambientes fechados (Figura 1) evidenciam a fragilidade e o risco das personagens. As janelas nas cabeceiras das camas do mesmo modo causam incômodo no primeiro longa, como se o perigo estivesse à espreita para se manifestar a qualquer instante. A desconexão entre os seres na tela se acentua em planos separados em diálogos: Annie tem dificuldades para se aproximar dos filhos e marido.



Figura 2: Há uma ênfase em planos abertos e em profundidade de campo nos dois longas.

Ao participar do grupo de apoio, Annie começa a narrar a história trágica da família e, semelhante ao que ocorre no início do filme, a câmera se aproxima lentamente (Figura 2). O que ela conta é forte: morte do pai por inanição, suicídio do irmão. Um contraplano evidencia a distância dela dos outros personagens, percebemos a estupefação dos mesmos, mas sem muita empatia com o que é narrado. Ela quase chora e ao elaborar o que ocorre com a família, a câmera se afasta novamente. Há poucos cortes e a atuação da atriz sustenta esse momento chave para entendermos a maldição que passa pelas gerações.

No ritual final, Peter se joga pela janela do sótão ao descobrir seu destino: a mãe quer entregá-lo a Paimon, a fim de seguir a profecia da seita que era comandada pela avó. O demônio foi responsável pela morte de Charlie para encontrar um novo corpo, agora o de um homem. O andar do jovem até a cabana onde ocorre o ritual é mais lento (Figura 3). Antes de chegar no ambiente,

há uma opção por planos *plongée* que colocam o personagem em inferioridade com a situação – o que muda quando ele visualiza a representação do demônio, cuja cabeça é a do cadáver da irmã.



Figura 3: Peter assume o lugar da irmã e é entregue a Paimon.

Ao visualizar a imagem do demônio, a fotografia fica mais clara, pontuando a aceitação do personagem ao destino escolhido para ele pela família. Ao final, a imagem do ambiente lembra uma das maquetes da mãe Annie e, a mesma forma será usada no ritual final de *Midsommar*: um símbolo triangular geralmente associado à representação de casa, lar, o espaço de conflito, dor e sofrimento em *Hereditário*.

Os espaços nos filmes de Aster conduzem as experiências sensíveis dos seres na tela. Em conversa com Pelle (Vilhelm Blomgren), este lembra da morte dos pais, se solidariza com a perda de Dani, que demonstra uma reação de choro e se encaminha ao banheiro da casa do namorado. Há uma *plongée* total e ao adentrar no ambiente, o corte em elipse já a coloca na toailete do avião para a Suécia expressando a mesma reação (Figura 4). Ambos os espaços pequenos que manifestam a sensação claustrofóbica da protagonista que luta para esconder a dor e as evidências dela. Não há lugar para sofrer diante do namorado e amigos.



Figura 4: Dani chorar no banheiro demonstra a necessidade de a dor ficar na intimidade.

O banheiro é um ambiente de privacidade, íntimo, assim como Dani tenta manter o sofrimento, que não pode ser visto, uma vez que acarreta ainda mais julgamentos e perguntas sobre o que ocorreu com a família.

Em *Midsommar*, nos encontros coletivos à mesa na Suécia, a profundidade de campo é uma constante e os centros de interesse mudam conforme quem detém a palavra e se alterna entre as reações de assombro dos visitantes (Figura 5). A cor branca das roupas, os bordados geram um duplo sentido entre graça, simplicidade bucólica e comportamentos violentos e destrutivos das personagens.



Figura 5: Constância de planos em profundidade de campo nas reuniões à mesa.

A primeira refeição do grupo na Suécia tem um tom solene – planos gerais, muita luz na paisagem de um dia de sol, o que instiga ainda mais o espectador à observação do lugar. Os movimentos de câmera são suaves, conduzindo os personagens naquela situação. A câmera se aproxima devagar e o ponto de fuga se mantém na maior parte do tempo na cabana amarela, como que apontando a importância que ela terá no decorrer da narrativa.

Novamente, assim como em *Hereditário*, o formato triangular remetendo à casa, lar, família ou igreja. A forma aparece também na *plongée* total da mesa (Figura 5). Os alojamentos com telhados tortos ao fundo contrastam com a ordem e simetria da mesa como que nos avisando que há algo de estranho ali, nem tudo está na ordem e paz que os habitantes do lugar tentam demonstrar.

Objetos, iluminação, atuação e narrativa

Objetos pelo cenário servem para antecipar questões narrativas: os desenhos da menina Charlie, as obras de arte em maquete de Annie em *Hereditário*; os quadros na parede da casa de Dani e do namorado ou as pinturas de danças no dormitório coletivo de *Midsommar* (Figura 6).

Ao analisar a película de 2019, Robert Spadoni (2020) destaca que o filme de horror investe no aproveitamento das bordas do plano, o que não acontece com tanta frequência em outros

gêneros. Objetos supostamente sem importância ou aleatórios funcionam como trilhas para a fruição com a trama e modulação do medo ou tensão.

Como o cinema passou a ser visto cada vez mais como uma forma de arte, os críticos preferiam filmes que evitavam detalhes insignificantes em favor de uma estética modernista e funcionalista. Aster joga esses princípios de lado quando, como outros cineastas de horror folclórico, mas indo além, ele bagunça seus cenários com adornos que se recusam a anunciar sua importância de maneiras previsíveis e confiáveis (SPADONI, 2020, p. 716).



Figura 6: Maquetes em *Hereditário*; quadros e pinturas na parede em *Midsommar* – objetos em cena servem à narrativa.

A forma como os objetos são usados cria múltiplas camadas de leitura, o que complexifica as interpretações (Figura 6). Esses intertextos por vezes antecipam situações nas tramas, ou entram em conflito com o que aparentemente a narrativa nos mostra. Há imagens e objetos recorrentes que têm seus sentidos explicados no decorrer dos filmes, mas nem sempre de maneira didática, pois causar a dúvida é o que prepondera nessas produções.

Para identificar esses objetos e perceber o papel dos mesmos no filme o espectador precisa observar a composição fílmica. Aster não abandona completamente os *jump scares*, cortes que reforçam sustos e medo no público. Contudo, sua direção aposta mais e um jogo, um quebra-cabeças cujas peças estão espalhadas, dispersas, porém são essenciais para os níveis de leitura e interpretação que as obras demandam.



Figura 7: Os desenhos e brinquedos de Charlie já trazem a representação de Paimon.

Os brinquedos e objetos de Charlie, em *Hereditário*, contêm a representação de Paimon muito antes do ritual final (Figura 7). A habilidade da menina com os trabalhos manuais se assemelha com os dioramas produzidos pela mãe. Os objetos, as coisas, são extensões das personagens e vice-versa.

A maneira como os animais e plantas aparecem nos filmes seguem proposta semelhante à das coisas. Em *Midsommar*, as flores começam a se mover e respirar no ornamento na cabeça de Dani (Figura ...), lembrando um animal ofegante (SPADONI, 2020). Nessa mesma sequência, as plantas ao fundo se movem, formando rostos. O urso que já aparece no começo (Figura 6) vai revelar a função na trama no desfecho final.

No caso de *Hereditário*, Charlie corta a cabeça de um passarinho morto (Figura 8) e passa a desenhá-lo com uma coroa, em representação do demônio Paimon – que está na menina e passará ao irmão no ritual final. Formigas se espalham pela cabeça morta da garota após o acidente fatal.



Figura 8: Charlie em plano aberto antes de cortar a cabeça do passarinho.

Tais elementos conduzem o olhar do espectador e se entrelaçam entre ambientes escuros e labirínticos, como no primeiro longa; ou locais iluminados, abertos, com grande circulação e que, justamente por isso, causam estranhamento, como percebemos na obra que narra a ida ao ritual da Suécia.

Embora o som não seja um elemento da *mise-en-scène*, atrelado aos movimentos de câmera contribui para a criação de ambiências, o que ocorre em *Hereditário* por sons que pontuam momentos chave e que dão pistas ao espectador sobre quem os produz, como o barulho da boca feito por Charlie e que depois de sua morte permanece com a presença do demônio Paimon. Já em *Midsommar* é a voz humana que desestabiliza: gritos, choros, cânticos.

Bordwell (2013) nos lembra que um diretor não dirige apenas a equipe ou atores: dirige também a atenção do espectador (p. 231).

As pessoas varrem as imagens com o olhar, detendo-se em áreas com conteúdo elevado de informações. Elas tendem a se fixar em elementos específicos, como rostos, olhos e mãos, em características de composição vívidas e proeminentes, como áreas onde há contraste dos valores de luz ou cruzamentos de vetores, e no movimento. Uma grande parte do ofício do diretor de cinema consiste em um entendimento intuitivo de como induzir o espectador a olhar para certas partes do quadro em certos momentos. O diretor aprende que, sendo iguais a todas as outras coisas, o espectador tenderá a ficar atento ao rosto do ator, especialmente aos olhos e à boca. O diretor também aprende que uma figura imóvel, silenciosa, atenta pode chamar nossa atenção para outro personagem (BORDWELL, 2013, p. 232).

Múltiplos primeiros planos e *closes* são explorados, bem como planos de reação, sobretudo das protagonistas (Figura 13). Elas, de alguma forma, são fios condutores da emoção do público – o que as choca, nos espanta também, embora no final ambas surpreendem com os caminhos que seguem.

Corpo e violência

Nas oscilações entre ressonância e transgressão, os afetos corpóreos podem ser compreendidos como pontos que infringem sensações de apelo mais intenso, violentas, que de certa forma agredem os sentidos do espectador (REYES, 2016). Não se trata de pensar que a violência extrema no cinema de horror tenha surgido nos anos 2000, mas a partir da virada do milênio houve um conjunto de filme significativo nessa tendência, conforme já abordado.

As produções em estudo trazem momentos de violência e abjeção, ora de modo explícito e gráfico, em outros nem tanto, preferindo exacerbar o horror no comportamento das personagens. É o que vemos na sequência da morte de Charlie. A menina, em agonia por uma crise alérgica pela ingestão de bolo com amêndoa, coloca a cabeça para fora do carro em alta velocidade e acaba sendo atingida por um poste.

O trecho é frenético, gritos, barulho do motor, o irmão Peter ao volante. A montagem se alterna planos e contraplanos de Peter tentando acalmar a irmã na crise aguda. Ao desviar de um animal, o carro sai da pista e com a menina com a cabeça para fora do carro, acaba atingida por um poste (Figura 9). O choque é mostrado, porém o que se pontua é a reação de choque de Peter – o silêncio no carro aprofunda a tragédia do momento e que se abateu sobre a família.



Figura 9: A morte violenta de Charlie determina o destino de Peter.

A cabeça de Charlie, repleta de formigas, vai aparecer apenas no dia seguinte. A destruição dos corpos e, conseqüentemente da família, avança com a imolação de Steve, que ocorre em plano

aberto e de forma explícita (Figura 10). A reação exagerada de Annie confirma a aposta em planos de reação e demonstra a virada da personagem que passa a revelar a adesão à seita que era comandada pela mãe. A figura paterna é praticamente inerte, pouco reage. Um dos poucos momentos em que ele tenta agir, ameaça chamar a polícia diante das atitudes da esposa, é eliminado.



Figura 10: Morte de Steve pelo fogo ocorre em plano aberto.

Outro momento de violência é a autoagressão que Peter empreende logo após a morte da irmã, ou seja, a partir do instante em que o demônio passa a espreitá-lo. Sentado na sala de aula, o jovem se contorce, como se estivesse sendo puxado por alguém. Um primeiro plano salienta o que está prestes a ocorrer: o filho de Annie bate com força a cabeça na classe (Figura 11). Antes disso, um duplo sorri para ele, já dando pistas de que a outro buscando tomar o seu lugar, nesse caso, o espírito maligno que possuía Charlie.



Figura 11: Peter passa a ser atormentado por Paimon.

O que Xavier Reyes (2016) denomina como estudo dos afetos no cinema de horror envolve as emoções cognitivas, ou simplesmente emoções de modo geral e as respostas afetivas, ou reflexos, como manifestações somáticas (corporais). “[...] humores podem ser criados não apenas através de música, efeitos de filtro de lente, ângulos de câmera, iluminação ou performances, mas por meio do

efeito cumulativo que uma série de movimentos narrativos podem ter sobre os espectadores” (REYES, 20016, p. 7). Essa é a estratégia recorrente dos filmes analisados: a composição dos cenários, movimentos de câmera, direção de arte, atuação dos atores, iluminação, todos esses elementos realçam as propostas das tramas.

No que corresponde às experiências somáticas com as obras, tanto *Hereditário* quanto *Midsommar* trazem momentos de extrema violência gráfica, que, pela condução do restante da *mise-en-scène* causam ainda mais desconforto. Agressões ao próprio corpo empreendida por personagens (Figura 12) ou realizada contra outros, mutilações – nessas situações identificamos a conexão entre os filmes de Aster e o horror físico priorizado na contemporaneidade (REYES, 2016).

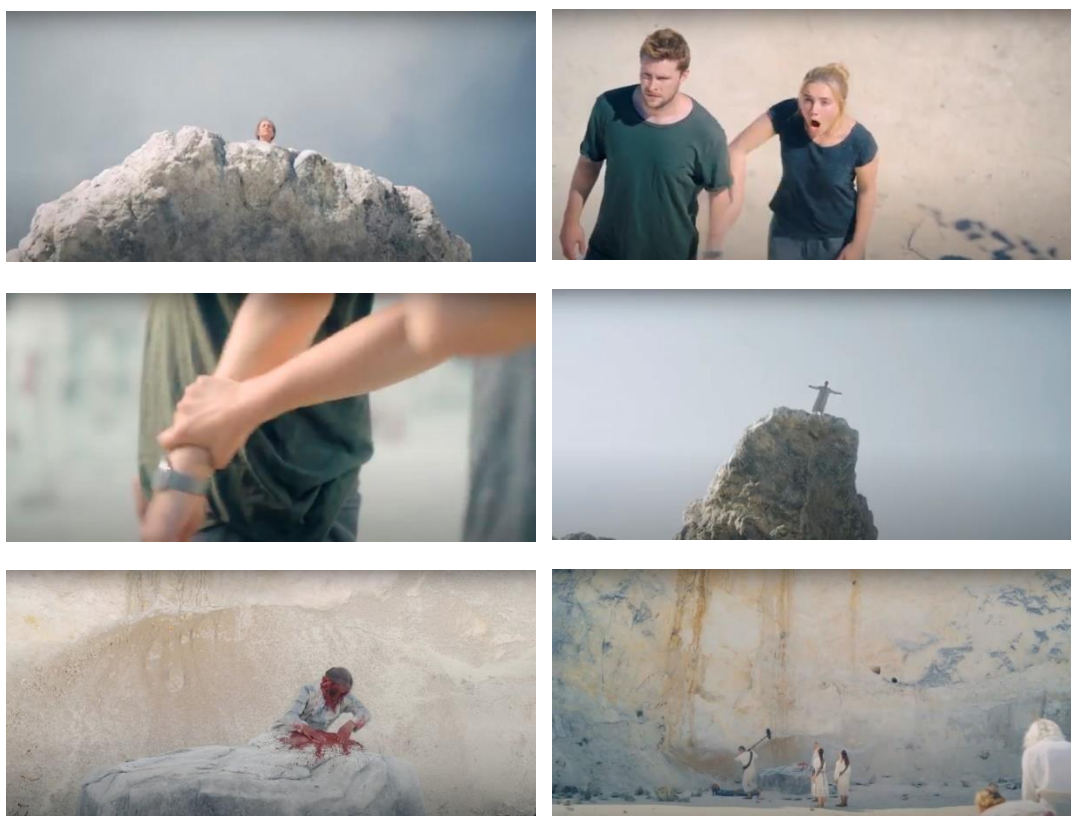


Figura 12: Planos de reação evidenciam o espanto da protagonista em *Midsommar*.

Em *Midsommar*, temos as solvências de imagens em segundo plano na sequência da confirmação de Dani como a soberana da festa (Figura 13).

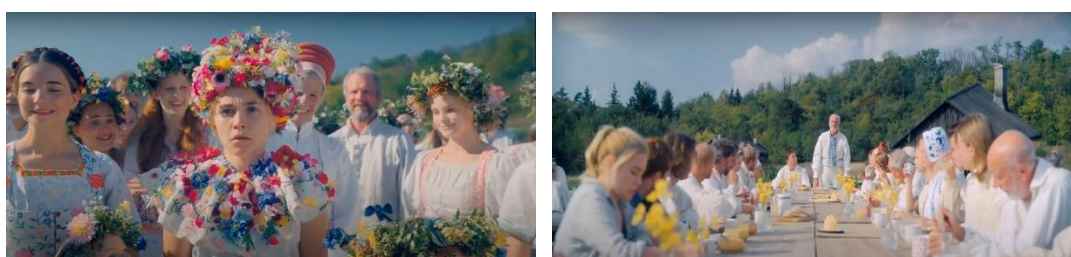


Figura 13: Imagens ao fundo desfocadas e exploração da profundidade de campo no longa de 2019.

Verificamos nessa obra, ainda, cenas de atuação caricata, causando estranhamento e quebra da fruição, beirando ao absurdo, como na relação sexual de Christian com Maja (Isabelle Grill), acompanhada por algumas mulheres, e no choro repleto de gritos de Dani com outras jovens, ao saber do ato do namorado. Nesse segundo momento, em particular, na reação de choro compulsivo das companheiras da protagonista na cena percebemos uma metáfora sobre o reconhecimento e compadecimento diante da dor alheia – o que ela não teve no relacionamento amoroso ou com os amigos encontrou naquele lugar distante e entre desconhecidos.

Os momentos de estranhamento podem representar ainda uma ressignificação da obra com o próprio gênero, como se houvesse um descolamento da fruição esperada para um afastamento do espectador. O riso exagerado e supostamente fora de contexto ocorre nos encontros à mesa no festival e, em *Hereditário*, é observado em membros da seita presentes no funeral da mãe de Annie, Ellen (Kathleen Chalfant). Como em tese é oposto à tristeza, o riso causa em filmes de horror certo descompasso, que em vez de relaxar a tensão a amplifica. Essas sequências abordadas sobre choro e sorriso das personagens funcionam como instantes catárticos dos afetos que se moldam ao longo dos filmes por meio do jogo cênico que busca regular a emoção do espectador em uma costura entre *mise-en-scène* e narrativa.

Na sequência final de *Midsommar*, com Dani coroada a Rainha de Maio após vencer a disputa de dança, ocorre um ritual em que os cadáveres de turistas, dos amigos de Christian serão queimados juntamente com o próprio – paralisado por efeito de ervas e colocado em uma pele de urso (Figura 14). Planos abertos, montagem mais lenta, uma trilha sonora grave marcada pela voz das pessoas que acompanham o momento. O som reforça o estranhamento do ritual.

Dentro do galpão, planos em *plongée* total salientam a forma triangular do local, uma das primeiras formas que se destacam no primeiro ritual acompanhado pelo grupo de amigos. As chamas reforçam o formato e os movimentos de câmera se alternam entre quem está dentro e as pessoas de fora, que permanecem cantando o tempo todo.

As pessoas vivas entregues ao sacrifício – dois voluntários e Christian – não devem sentir dor, pois tomaram ervas para isso. Mas quando um deles começa a gritar, do lado de fora quem assiste reage de forma semelhante, como que acompanhando a agonia (Figura 14). A dor de um é de todos. Dani, com semblante tenso, aos poucos vai se alterando até sorrir por eliminar o namorado que a fazia sofrer. Naquele lugar, o choro e a dor são coletivos, compartilhados, não há

a necessidade de se esconder em um banheiro para expressar o que se sente.

Na construção cênica, planos abertos, em uma simbiose entre paisagem e pessoas, se entrelaçam com planos médios, primeiros planos e *closes*. No final, os frames do galpão em chamas e do rosto de Dani se fundem, destacando a responsabilidade dela no desfecho do mesmo, o que se confirma no sorriso de satisfação da personagem (Figura 14).



Figura 14: Dani entrega o namorado para o ritual final da festa da Rainha de Maio.

A opção por rituais no final dos dois longos indica um intuito de se levar o espectador a

observar detalhes, parar diante das imagens, refletir. Há uma beleza em ambas as sequências finais, um pavor ou incômodo com a violência, e uma potência acerca das escolhas de narrativas que transitam entre ressonância e transgressão, uma marca até aqui do estilo de Ari Aster.

Considerações finais

Os esforços para uma análise inicial dos filmes *Hereditário* e *Midsommar* nos mostram a pertinência de estudos que busquem contextualizar a produção de horror de forma que ultrapasse investigações generalistas ou que considerem esses filmes revolucionários. A obra do diretor Ari Aster tem despertado a atenção da crítica, causado discussões em festivais, conquistado prêmios, público, contudo, ela não cria um novo modo de fazer horror e sim reconfigura estratégias do passado e se engendra com tendências contemporâneas.

Podemos identificar que Aster promove modulações sensíveis na encenação, indo de *jump scares* às imagens assustadoras em segundo plano, algo explorado por filmes de horror recentes. Ou seja, o nova-iorquino está ligado não apenas aos clássicos das décadas de 1960 e 1970, mas relacionado da mesma forma a outras produções contemporâneas que marcam posição na valorização da encenação para a construção do horror.

Na exploração de imagens que chocam, há o que Phillips (2005) nomeou como ressonante violação – alternâncias entre os apelos emocionais e somáticos que chocam e aquilo que é familiar o canônico. De imagens violentas, repugnantes, corpos dilacerados que produzem efeitos somáticos e afetivos no espectador (REYES, 2016) à enquadramentos e movimentos de câmera que evidenciam uma encenação para o horror moldada, sobretudo, nos filmes das décadas de 1960 e 1970 - as obras de Aster se desenrolam entre esses dois polos. Na construção discursiva acerca da trajetória, o diretor busca se associar mais às produções das décadas passadas, em especial pelo poder simbólico que isso representa.

O choque não está somente nas sequências violentas e sim na obsessão em formatar uma *mise-en-scène* que se descole da extensa produção de títulos que jogaram boa parte da responsabilidade pela encenação ao dispositivo câmera. Nos referimos ao *found footage*, que reinou por mais de uma década como filão de mercado no cinema de horror mundial. Não se trata de qualquer juízo de valor, e sim da compreensão de que estamos diante de estratégias distintas. Após um período prolongado de muitos *glitches*, cortes bruscos, câmera subjetiva diegética, texturas e filtros que simulavam amadorismo, há um desejo de estética do passado, e não de qualquer passado,

mas de um período em que o gênero se consolidou junto à crítica e público. Essas referências ao horror moderno (HUTCHINGS, 2004) se emulam pela *mise-en-scène* de muitos planos abertos que valorizam a atuação dos atores e profundidade de campo, aliados à exploração de objetos que enriquecem as camadas de sentido da narrativa.

As produções recentes buscam fontes diversas para o equilíbrio entre choque e reconhecimento. Por isso, o espanto de alguns críticos e audiências pouco familiarizados com a contextualização do gênero horror. Assim, cabe à pesquisa explorar esses rituais de aceitação às narrativas e estéticas do que afeta nossos corpos em níveis profundos de incômodo e desestabilização e o que é parte do contexto de uma tradição mais ampla.

Referências

ACKER, Ana. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. 2017. 219 p. Tese de doutorado (Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2017.

ACKER, Ana. “Do *slasher* ao *found footage*: as transformações no ponto de vista no cinema de horror” em *Revista Mídia e Cotidiano*. Vol. 12, n. 2, agosto de 2018. p. 97 – 124.

ACKER, Ana; MONTEIRO, Juliana Cristina Borges. “Subterrâneos do horror e da tecnologia enquanto experiência em Amizade Desfeita 2 - Dar- Web” em *Fronteiras*, n. 22, v.2, p. 69 – 78, maio/agosto 2020.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. *O found footage de horror*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2021.

CORREIA, C. "MOTELX 19: Ari Aster e as inspirações de 'Hereditário'" em *Espalha Factos*, 15 de setembro de 2019. Disponível em: <https://espalhafactos.com/2019/09/15/motelx-19-ari-aster-e-as-inspiracoes-de-hereditario/>. Acesso em: 08/02/2022.

HUTCHINGS, Peter. *The Horror film*. London: Routledge, 2004.

IMDB. Dados da bilheteria de *Hereditário*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref_=nm_film_dr_2. Acesso em: 08/02/2022. 2021A.

IMDB. Dados da bilheteria de *Midsommar*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt8772262/?ref_=nm_film_dr_1. Acesso em: 08/02/2022. 2021B.

IMDB. Premiações de Ari Aster. Disponível em:

https://www.imdb.com/name/nm4170048/awards?ref_=nm_awd. Acesso em: 08/02/2022. 2021C.

IUVA, Patrícia. “Agenciamentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria” em *Anais do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação*, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém, set. 2019.

PHILLIPS, Kendal. *Projected fears: horror films and American culture*. Westport, USA: Praeger, 2005.

REYES, Xavier Aldana. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. London, Routledge, 2016.

ROTHKOPF, Joshua. “Entrevista a Ari Aster: ‘Sempre gostei de coisas subversivas’ ” em *Time Out*, 14 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/filmes/entrevista-a-ari-aster-sempre-gostei-de-coisas-subversivas>. Acesso em: 08/02/2022.

SADOVSKI, Roberto. “Ari Aster, diretor de *Midsommar*: “Nem todo terror tem sua origem no mal’ ” em *Uol*, 18 de setembro de 2019. Disponível em: <https://robertosadovski.blogosfera.uol.com.br/2019/09/18/ari-aster-diretor-de-midsommar-nem-todo-terror-tem-sua-origem-no-mal/>. Acesso em: 08/02/2022.

SPADONI, Robert. “*Midsommar*: Thing Theory” em *Quartely Review of Film and Video*, 2020, Vol. 37, n. 7, 711–726.

WILKINSON, Alissa. “Ari Aster on his new film *Midsommar*: ‘I keep telling people I want it to be confusing’ ” em *Vox*, 2 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2019/7/2/18744431/ari-aster-midsommar-interview-spoilers>. Acesso em: 08/02/2022.

WOOD, Robin. *Hollywood: from Vietnam to Reagan.... and beyond*. New York: Columbia University Press books, 2003.



Isis Broken, travesti bruxa cangaceira sergipana

Isis Broken, Travesty Cangaceira Witch Sergipean

Samuel Macêdo¹

Isis Broken é uma cantora, travesti, mãe, *bruxa cangaceira*, repentinista, artista e compositora da cidade de Aracaju. Em 2019 ela me concedeu uma entrevista no prédio do Centro Cultural de Aracaju, localizado no centro da cidade e próximo ao rio Sergipe. Isis estava chegando de algum trabalho relacionado a um dos seus videoclipes. Ela estava com o cabelo cor de laranja e usava maquiagem futurista, uma verdadeira diva. Isis iniciou nossa conversa falando sobre a linearidade do tempo para os romanos (Ocidente). Ela me disse que vê o tempo como ciclo, em constante movimento e mudança. Portanto, quero pensar sobre algumas pistas que pulsam no trabalho de Isis antes de chegarmos à entrevista em si.

Isis Broken tem mais de quatorzes indicações a prêmios nacionais e internacionais, os seus videoclipes disputam os imaginários da região Nordeste e propõem outras *cosmopercepções*² (OYEWÙMI, 2021) sobre a cultura, os mitos, o corpo, os gêneros e as sexualidades desse território. Como pesquisador do campo da Fotografia e do Audiovisual, penso que artistas como Isis são fundamentais para entendermos desdobramentos de fenômenos em torno das imagens do Cangaço na contemporaneidade. As histórias e estéticas do Cangaço estão em constante retorno, não apenas como imagens anacrônicas, mas como chamadas que incendeiam o presente. Presente

¹ Doutorando do PPGCOM/UFC (Linha 01 - Fotografia e Audiovisual). Integrante do LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual). Mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA onde integrou o grupo NuCus do IHAC/UFBA. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFC (Cariri). Contato: samuelkariri@gmail.com.

² “O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (Oyèrónké Oyewùmi, 2021, p. 29).

que ainda persegue os diferentes e vigia os corpos subversivos, mas que também possibilita a abertura de brechas que transformam os sentidos e significados das identidades, das sexualidades, raças, gêneros e do próprio corpo.

Curiosamente muitas produções audiovisuais têm trazido as referências das/dos cangaceiros, inclusive a partir das distopias futuristas. É o caso da presença do personagem Lunga no filme *Bacurau* (dir. de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). São muitas as influências vistas nos trabalhos de Isis Broken. Essas forças estéticas e políticas estão em suas canções, imagens, redes sociais, performances, shows e na sua vida. Isis é filha de professora, neta de *coiteiro*³ e repentista, e tornou-se mãe recentemente. O próprio nome Isis nos remete a deusa egípcia *Ísis*, que acaba se tornando uma deidade sagrada em Roma, Grécia e todo Ocidente, tornando-se uma das deusas associadas ao paganismo e a bruxaria.

O Clã, o primeiro grande sucesso de Isis Broken, é uma das canções que fala da sua relação com a magia, com as ruas e os antepassados. As antepassadas travestis também são o elo entre os mundos que rodeiam Isis, “bruxas têm seu próprio clã”. O clipe *O Clã* foi indicado a alguns prêmios e foi eleito o melhor videoclipe do país no Festival de Cinema de Vitória. Já o clipe *Capeta Gasolina* foi indicado ao *Short Film Festival* da Itália. Isis Broken já recebeu indicações internacionais, na categoria Latin American Panorama no Bogotá Music Video Festival.

Ararinha da Viola foi uma das canções que fizeram sucesso após essa entrevista com Isis Broken. O clipe é dirigido por Letícia Pires. *Ararinha da Viola* era o nome artístico do seu avô repentista. O videoclipe traz como referências o rio São Francisco, a cidade de Aracaju, os mangues, os cangaceiros Corisco e Dadá. Em um dos versos Isis chama *Elegbara*, um dos muitos nomes do orixá Exu. Assim como Exu, orixá central nas religiões de afro-brasileiras, Isis se torna a mensageira entre os mundos espirituais e físicos. Exu é a divindade mais próxima aos seres humanos, ele abre os caminhos para nos conectar ao Orum (céu e mundo espiritual). Exu é ligado à festa e aos desejos carnais, portanto o *falo* e o *sexo* são associados a Exu. A partir da encruzilhada, local onde Exu habita, Isis Broken canta e se conecta com seus fantasmas e conosco.

No fim de 2019 assisti um show de Isis Broken na 36ª edição do Festival de Artes de São

³ O *coiteiro* é aquele que dá “coito” e proteção aos bandidos. A expressão “coito” ainda é usada no Nordeste quando queremos nos referir a uma amizade ou relação demasiada intensa. Nas primeiras décadas do século XX, a figura do *coiteiro* foi essencial para os cangaceiros. Os *coiteiros* ofereciam esconderijos e muitas vezes cuidavam até das crianças das/dos cangaceiros. Lampião e as/os dez cangaceiros, assassinados em 1938, estavam sendo protegidos pelos *coiteiros* sergipanos em Angicos.

Cristóvão (FASC), cidade histórica de Sergipe, a quarta cidade mais antiga do Brasil que traz na sua arquitetura a presença da *colonialidade barroca*. Nessa apresentação Isis cantou sucessos como *O Clã* que, como já dito, aborda os temas da bruxaria e da heresia a partir das suas experiências: corporal, individual e coletiva. O repertório do seu show também homenageava *outras artistas* do Nordeste, e Isis deve ter vestido uns três *looks* que traziam influências regionais e futuristas. Assim como os cangaceiros, Isis Broken tem consciência da importância da sua imagem e aparência.

Isis segue sua carreira com impulsão. Ela está presente nas redes sociais, nas premiações e no desejo de transformação de mundo. A sua voz, palavra e corpo convocam heréticos, cangaceiros, desterrados, escravizados e desviados que lutaram pelo desejo de liberdade, inclusive a liberdade subjetiva. A partir do transe, Isis os convoca e nos convoca. O 29 de Janeiro é o dia nacional da *Visibilidade Trans*, artistas como Isis Broken, Linn da Quebrada, Liniker e outras travestis e pessoas trans contribuem para a luta LGBTQIA+ e para a transformação das concepções artísticas e culturais que, durante muito tempo, pertenceu ao domínio da heteronorma, da branquitude e dos binarismos.

Entrevista

Como você analisa a cena musical da cidade e como você contribui para que essa cena ganhasse alguma projeção para a além do seu território?

ISIS BROKEN: Então... O artista sergipano é conhecido por não ser valorizado pelo seu próprio povo, mas eu cresci ouvindo artistas sergipanos porque minha mãe ama. Minha mãe é criadora, de cultura e educação. Então eu cresci querendo mexer em alguma coisa, mexer nas estruturas. Falar sobre outras coisas que não se falava aqui, mas também colocar as coisas daqui na minha estética. Colocar na minha estética a minha cultura, a minha visão nordestina de mundo e os meus diálogos com essas questões. A *bruxa cangaceira* entra nessa história. Tudo também foi um pouco de pesquisa porque sou historiadora. Acabei indo na *Grota do Angico*⁴ e aí eu me apaixonei. Eu tive um salto quântico. Lá eu idealizei *O Clã* e falei “eu tenho que colocar o nome do meu EP de *Bruxa do Cangaço*”, e foi assim que veio. Hoje a cena musical está começando a se

⁴ *Angicos* está localizada no município de Poço Redondo, Sergipe. *Angicos* era o esconderijo de Lampião, Maria Bonita e seu bando. Em 1938 o grupo foi surpreendido por policiais liderados pelo tenente João Bezerra, que matou e decapitou Lampião e mais dez cangaceiros e cangaceiras, incluindo Maria Bonita. O local se tornou rota de peregrinação e espaço mítico do Cangaço.

expandir um pouco mais, mas ela ainda é meio fraca no sentido de apoio e divulgação. A gente precisa de apoio porque ser artista independente no Nordeste, em Aracaju, é um *trampo muito foda*. Espaços como esse, onde estamos agora (o Centro Cultural), sempre me apoiam e abraçam a minha ideia. Eu já cantei aqui inclusive e foi muito bom. Eu estou começando a entrar em espaços que nunca achei que fosse entrar na minha vida, como o próprio Centro Cultural que nos cedeu esse espaço para a entrevista também.

Isis, já deu para entender que você está sempre mudando e fiquei bastante curioso sobre sua relação com o Cangaço. Como funciona o seu processo íntimo de compor músicas?

ISIS BROKEN: Os processos criativos são diversos. Eu não me limito muito. Se você fala para mim “Eu quero uma música sobre determinado tema”, eu vou sentar e vou escrever, vou demorar uns 40 ou 50 minutos para te escrever uma música e lhe entrego uma música. Agora, se ela vai ser boa, ou se ela vai ser incrível, aí eu já não sei. Mas, quando rola um sentimento, ou quando rola um *feeling*... Por exemplo, todas as minhas músicas, elas são alegorias. E são alegorias políticas. A música *Clã* eu escrevi na época do golpe de Dilma. E essa bruxaria fala de tudo aquilo que está encoberto, fala da magia. Eu canto “A rainha vai surgir, dois de espadas vêm para iludir”, isso é sobre o golpe. A coisa dos voduns é como as coisas são descobertas, as vendas tiradas dos olhos. A música *Assassina Sideral* veio porque uma vez eu fui agredida na rua e fui ameaçada de morte e foi na época das eleições de 2018. Eu fiquei abalada e entrei em um processo de querer escrever sobre isso, mas de uma forma que não era minha cara. Não é todo dia que você é ameaçada de morte e às vezes você até cria uma visão megalomaniaca disso. Aí quando eu estava parando de escrever sobre o ocorrido, meu produtor me mandou um *beat*. O nome do *beat* era *Rap Sideral*. Ele falou assim “Ei, tem essa *track* aqui que eu produzi há pouco tempo, quer ouvir? Se você quiser, escreve alguma coisa”, eu falei “tá”, mas aí quando eu ouvi a primeira vez já comecei a cantar. *Assassina Sideral* veio assim, eu não escrevi como as outras, *O Clã* eu escrevi, mas ela veio de repente e já fui gravando. Foi meio que, sei lá... Uma viagem minha, muito louca. Aí foi quando eu pus para fora esse atentado que sofri. Uma questão importante, quando eu falo do monstro fascista do planeta Terra, eu não falo diretamente de Bolsonaro, eu falo de um sistema, de todo o sistema fascista do mundo. O nosso planeta está entrando em uma era que as pessoas estão acreditando cada vez mais no fascismo e suas ideologias. Toda artista deve estar, a todo o momento, percebendo o mundo que ela vive.

Como você entende a música brasileira na contemporaneidade?

ISIS BROKEN: Você acha que um artista que é produzido por uma gravadora consegue falar tudo o que ele quer falar? **(Silêncio)** Então, é assim que eu vejo o cenário brasileiro. Vamos analisar o Rap. O rap foi marginalizado nos anos 90. Facção Central, enfim... Racionais MC, Sabotagem e todos eles tinham uma pegada de denúncia muito forte. Falavam sobre o cotidiano da favela. Eram músicas que eram marginalizadas. Agora, para o rap começar a ser aceito, as músicas também começam a ter uma visão de arte. A arte teve que entrar no rap. E aí a gente tem de ter cuidado também. Até onde a gente pode ir, ou qual é a intenção disso? A música brasileira tem altos e baixos, assim como o mercado internacional. As divas pops dos anos 2000 estão em decadência, ou seja, são fases. Todo mundo achava que isso não ia acontecer, mas vai acontecer! Estamos com o projeto do EP⁵, talvez saia em junho, mas não é nada confirmado. A gente quer que saia no dia 25 de junho, dia do meu aniversário. E não foi ideia minha, tá? Para que não achem que sou narcisista. Foi ideia de Rúria, meu produtor musical e melhor amigo. Eu acho que ele sabe mais de mim do que eu mesma. Também tenho muitas ideias para o futuro.

Terminamos a conversa e saímos em direção à praça quando um grupo de pessoas surgiu para cumprimentar Isis Broken. Abraçamo-nos e nos despedimos. Isis segue com sucesso o seu trabalho e projetos. Estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFS trabalharam em alguns dos seus projetos, assim como outros produtores e artistas da área. Isis traz consigo muitas influências estéticas e podemos vê-las nas suas músicas, figurinos e clipes. Você pode encontrar Isis Broken no perfil oficial @isisbroken do Instagram. *O Clã*, *Assassina Sideral*, *Ararinha da Viola* e outras canções estão nas plataformas digitais.

⁵ *Capeta Gasolina* e *Ararinha da Viola* foram lançados após esse encontro com Isis Broken.



Monstras irradiantes: um novo tratado da monstrologia

Irradiating Monsters: A New Treaty of Monsterology

Marina Costin Fuser¹

GALT, R. (2021) 'Alluring Monsters: The Pontianak and Cinemas of Decolonization'. New York: Columbia University Press, 312 páginas.

Os monstros sempre definiram os limites da comunidade no imaginário do Ocidente. Os Centauros e as Amazonas da Grécia antiga estabeleceram os limites da polis nuclear dos gregos humanos e masculinos, rompendo com o casamento e poluindo as fronteiras entre o guerreiro, a animalidade e a mulher.

(Haraway, 2009)

O último livro da teórica de cinema Rosalind Galt, *Alluring Monsters: The Pontianak and Cinemas of Decolonization* (2021), esbarra em questões de tradução intercultural, pois em primeiro momento, ao pé da letra *alluring* denota algo fascinante, sedutor, encantador. Mas como veremos mais para frente, a ontologia da figura monstruosa, multifacetada, que envolve a Pontianak está imbuída por uma concepção específica de animismo: “No coração da concepção de *allure* está sua origem animista, que remete a culturas primevas do Arquipélago Malaio.”² (GALT, 2021, p. 196). No entanto, através da leitura atenta de Rosalind Galt sobre as diferentes gerações de filmes com a temática da Pontianak no Sudeste Asiático³ (dos anos 1950 até os tempos atuais) como monstra irradiante, sendo irradiante aquela que emite raios luminosos, percebe-se que ela também pode

¹ Doutora em Cinema e Estudos de Gênero pela University of Sussex. Contato: marinacfuser@hotmail.com.

² Todas as traduções são de nossa autoria.

³ A autora cobre toda uma vasta tradição cinematográfica sobre os quais não vou me deter, mas tem como marcos o B. N. Rao: *Pontianak* (1957), *Dendam Pontianak / The Pontianak's Vengeance* (1957), *Sumpah Pontianak / Curse of the Pontianak* (1958), *Pontianak GuaMusang / The Pontianak of Musang Cave* (1964), entre outros. Este período se estende até os dias de hoje.

assumir um sentido animista nas religiões afro-brasileiras.

Com efeito, para Roger Bastide, na umbanda, irradiar tem um sentido de cura, de transmitir axé (BASTIDE, 1971, p. 461). Trata-se, em linhas gerais, das intensidades que mediam a relação entre o nosso mundo e o mundo espiritual através de guias: “caboclos e pretos velhos como centros de *irradiação*, de mediação entre homens e as forças astrais” (1971, p. 448). O livro de Galt nos induz a interpelar esta monstra através de diferentes pontos de intertextualidade que nos permitem percorrer um tratado de monstrologia informado pela filosofia Ocidental – Michel Foucault, Barbara Creed, Mary Shelley – mas que se combinam com camadas locais, regionais, indígenas e folclóricas próprias da cultura malaia. Minha leitura deste livro parte do lugar afetivo que sinto em relação a um monstro que habita as florestas de uma região cuja descolonização ainda não cumpriu seu curso, onde povos, culturas, tradições, ritos e modos de vida indígenas são desprezados pela cultura hegemônica. Por meio deste texto, procuro compreender como, através da leitura cinemática da Pontianak, Galt confabula um novo tratado de monstrologia, conjurando políticas e estéticas do pós-colonialismo, do feminismo, do *queer*, de animismo crítico, e do antropoceno.

Michel Foucault escreve seu tratado da monstrologia em *Os Anormais*, partindo de uma morfologia de criaturas mitológicas e fantásticas para entender como a sociedade ocidental sempre tratou de salientar medos e instituir exclusões através das diversas tipificações de monstros atribuídas ora aos estrangeiros, ora aos leprosos, e assim por diante. O monstro é o anômalo, o Outro que provoca medo, ansiedade, e, portanto, precisa ser expurgado através de ritualísticas de purificação que se remete à “... maneira como o poder se exerce sobre os loucos, sobre os doentes, sobre os criminosos, sobre os desviantes, sobre as crianças, sobre os pobres.” (FOUCAULT, 2001). Para Barbara Creed, citada pela autora, a figura do monstro é marcada pela região fronteira entre Nós e os Outros, situada no limiar entre o humano e não humano, o sagrado e o profano, bestializado, portanto, corresponderia a uma figura potente em seu teor disruptivo, ou seja, na qualidade de desestabilizar a ordem de dominação. Creed aponta que a figura da monstra decorre do medo da castração, num corredor semântico que bestializa a maternidade, o útero, a bruxa, a possuída, a vampira etc. Com este recorte voltado particularmente para os conteúdos semióticos que demarcam a monstra como a representação de um arcaico medo patriarcal, ela faz ajustes bastante precisos à morfologia dos monstros Foucaultiana, a luz da teoria psicanalítica acerca de representações do feminino. Em *Alluring Monsters*, Galt propõe atualizar esta morfologia combinando com outras questões biopolíticas.

Longe de desbancar a literatura canônica da monstrologia ocidental, *Alluring Monsters* apresenta a Pontianak nos limites mais radicais desta morfologia, por se situar na intersecção de múltiplas camadas de demarcação depreciativa, e por articular sua agência de forma proporcionalmente intensa e fascinante em suas aparições assombrosas. Os silêncios e os gritos que se articulam pelas estranhas aparições da Pontianak assumem uma tônica que nos remete a tentativas de se ir da lama ao caos, ora a pretexto de vingar, ora de emancipar alguma fragilidade capturada por sistemas articulados que conjuram o Colonialismo, o Patriarcado e o Etnonacionalismo. Mas afinal, quem é Pontianak? Segundo Galt, trata-se de uma espécie de vampira amada e temida nas culturas malaias, que teria morrido no parto ou em decorrência de violência sexista. A imagem da Pontianak pode se alterar, mas tem como características suas poderosas garras, que dão margem a interpretações feministas, com o potencial de dismantelar narrativas de gênero. Pontianak é também uma figura que se remete a um período pré-colonial, de um passado mais arcaico, e se apresenta como símbolo de uma luta anticolonial, que reanima a Malai moderna através do horror (p. 16).

Ora retratada como vampira, ora como uma assombração, Pontianak é uma *hantu* (palavra malaia para designar fantasma), uma fantasmagoria que é representada em filmes e séries produzidas e destinadas a audiências entre a Península Malaia e Cingapura, engendrando a diversidade étnica existente nesses contextos, tanto de produção fílmica, como de cinefilia, entre malaios, chineses, islâmicos, indianos etc. A intercontextualidade que atravessa fronteiras desde o processo mesmo de produção fílmica, com equipes multiétnicas e multilíngues apresenta desafios e soluções criativas que conectam audiências pós-coloniais de diferentes pontos, esticando a corda dos poderes instituídos que Pontianak procura desfazer com suas aparições disruptivas. Assim como as monstras de Creed, Pontianak é uma criatura de fronteira.

Galt argumenta que Pontianak adquire um significado denso para as culturas malaias e seu entorno, se estendendo por sua dimensão espectral pela história do cinema colonial e pós-colonial bastante assentada em políticas de descolonização. Ela argumenta:

Ao examinar os filmes da Pontianak, nós traçamos do cinema popular pós-colonial que é comumente relegado à invisibilidade, talvez por não de enquadrar com as trajetórias intelectuais da pós-colonialidade enquanto um cinema político, e por tampouco corresponder aos estudos de gêneros populares dentro de amplos cinemas nacionais... A proeminência cultural e riqueza semiótica da Pontianak faz dela uma figura cinematográfica de valor singular. Os filmes da Pontianak falam da

tradição num tempo de modernização mas sua ênfase na agência feminina resiste os impulsos mais conservadores da discursiva anticolonial. (2021, p. 5).

Nesse caldo multiétnico na passagem entre os bastidores e a recepção da obra, Pontianak endossa a tradição malaia, distante da iconografia muçulmana, ainda sendo clamada como ícone nacional na Singapura e na Malásia. Galt defende que na medida em que ela se verte do folclore animista malaio em chave de pós-independência, Pontianak desafia tanto o nacionalismo quanto o tradicionalismo. Com efeito, ela engendra ansiedades que se intersectam, na fissura entre o feminino e o moderno, entre o local e o transnacional, entre o Islã e o indígena, entre a globalização e o desmatamento (2021, p. 5).

O essencial do livro não é a análise da construção de narrativas filmicas específicas ou ainda de como as gerações de cineastas a reproduziram antes como uma figura imbuída de misoginia, como projeção das ansiedades patriarcais em torno da monstra e de sua representação arquetípica em torno do feminino, evoluindo até representações mais audazes, que colocam a agência feminina no centro da narrativa em chave feminista, ou *queer*. Para Galt, importa antes saber que esta figura, desde sempre apresenta traços marcantes de mulheres silenciadas, vítimas de injustiça, e que retornam para assombrar seus algozes. Galt aponta que mesmo nas representações mais misóginas das produções mais antigas, como B. N. Rao *Pontianak* (1957) é possível se fazer uma leitura opositiva, atenta à ambivalência da personagem justiceira. Mesmo quando o desfecho se dá com violência e a restituição da ordem de dominação masculina, ela articula um ensaio de vozes dissonantes, que deixam suas marcas indeléveis e sempre voltam para assustar esses públicos, em suas sucessivas reencenações e reconfabulações filmicas.

O ponto mais interessante da obra é descobrir até onde esta corda se estica, ou seja: no que a leitura da filmografia da Pontianak de Galt nos possibilita pensar a biopolítica, assentando as bases de um novo tratado da monstrologia, no sentido de atualizar aquilo que os cânones desta literatura já nos haviam proposto.

Pontianak é a *hantu* (fantasma) de uma vítima de violência sexista ou de morte durante o parto, e seu papel é investido de uma semiose que acusa injustiças que assolam o universo feminino. Há um forte marcador de gênero que se imprime nesta imagem, que possibilita leituras disruptivas na medida que seus assombros possibilitam viradas de jogo, fricções ou até rupturas na ordem de dominação de cunho patriarcal. Segundo a autora, esses filmes não são facilmente reconhecidos como “feministas” ou “*queer*”, mas podem ser lidos por essas lentes, uma vez que: “...em sua

insistência em falar de gênero, poder, e violência, eles participam do discurso da descolonização que começou em 1957, e que a partir daquele ponto passaram a entender o feminismo como elemento-chave do pensamento anticolonial” (p. 118). A imagem da Pontianak assinala os ensejos deste movimento emancipador mais amplo que atravessa a questão da mulher de forma bastante particular: a mulher indígena, a mulher não domesticada, situada num lugar objetificado e ao mesmo tempo invisível, mas sobretudo inaudível. Pontianak dá voz a esse grito.

Galt sinaliza que diante da escalada crescente de LGBTfobia que se intensificou na Malásia desde as eleições de 2018, com o fechamento de boates, exposições e a prisão de ativistas, ela alega que o potencial da Pontianak para animar feminismos e outras dissidências de gênero se tornam ainda mais potentes. “Os filmes da Pontianak se configuram a partir de imaginários pré-coloniais e pré-islâmicos para resistir a formas reacionárias de gênero, nacionalismo e islamismo no presente, e para imaginar novas formas de políticas do corpo e agência na figura da Pontianak.” (2021, p. 118). Da Pontianak que se assemelha a jovem vampira sensual de um *chick flick* até atos de *cross-dressing* e a produção de rupturas com as expectativas de gênero e afetividade, esta figura polimórfica é dotada de uma elasticidade que permite reposicionar essas políticas do corpo em chave mais radical, suscitando deslocamentos semânticos que extrapolam as bordas de seus universos de referência.

É interessante especificar que Galt não se limita a situar a Pontianak como uma figura pertinente ao discurso Anticolonial, mas em suas fissuras, em suas rugas desgastadas entre o discurso Etnonacionalista Malaio, a Malásia e o ativismo Anticolonial, entre o indígena e o discurso modernizante pós-colonial. Pontianak é uma criatura dessa zona de interstício que não é nem coisa nem outra, sendo fortemente racializada e colonizada em sua condição indígena, rural, cujos saberes e crenças são desconsiderados pela ciência, cuja estética é desprezada por não corresponder aos prazeres visuais associados a uma cultura popular cosmopolita e globalizante. É pelos afetos que ela sorrateiramente vai se infiltrando numa cinefilia transnacional bastante promissora, ao longo das gerações.

Este espaço limiar tem um nome: *kampung*, que é uma denominação da Indonésia para se referir a aldeias tradicionais, indígenas, situadas na Malásia, em Brunei, em Singapura, na Indonésia, no Camboja, no Sri Lanka etc. De acordo com a autora, a construção de um ideário nacional está bastante imbricada com uma dinâmica assimétrica de poder étnico-religioso. De acordo com o portal oficial do Departamento de Estatísticas da Malásia, o país tem uma composição étnica conformada por 61,3% de muçulmanos, 19,8% de budistas, 9,2% de cristãos, 6,3% de hindus e 3,4%

de religiões chinesas. Mas essas diferenças inter-religiosas ainda se chocam com outros sistemas de crença prevalentes nos *kampung*: animismos, religiões ditas folclóricas, siquismo, *Bahā'i*, etc. Como a autora descreve, existe um campo de tensionamento entre essas identidades e sistemas de crenças, onde ao mesmo tempo o moderno se afirma pelo apagamento do sagrado para povos ditos tribais, portanto inferiores na hierarquia de uma suposta Malásia modernizante, a Pontianak se apresenta com traços residuais das tradições animistas do *kampung*, a partir de uma cosmologia que se remete a ancestralidade e à herança cultural de povos de toda a península, que se articula e se funde com outros sistemas de crença através de sincretismos.

Segundo Galt, as democracias, tanto da Malásia, quanto de Singapura, conservam elementos autoritários, de sociedades estruturalmente racializadas. Para ela, Pontianak se afigura entre os Etnonacionalismos e mais reacionários e as contestações mais progressistas se construir sociedades mais justas do que a herança colonial outorgada pela coroa britânica. Etnicamente, os malaios têm status social mais subalternizado, assim como os indianos, que trabalhavam nas *plantations*. Estamos falando de contextos de marginalidade bastante limítrofes, que informam os marcadores raciais dessa estética filmica em torno da jornada do herói patriota malaio, que é apontado por sua natureza monstruosa e radicalmente ambígua (p. 127). A descolonização é nesses filmes uma obra inacabada, face a uma identidade malaia instável, tanto em suas prerrogativas discursivas, quanto semióticas. A racialização pós-colonial nesse contexto é assombrosa. O *kampung* é um território em disputa: “O *kampung* é imaginado – no cinema e além dele – como um lugar fora da história e de tempo tradicional infinito, mas neste processo ele também se torna um espaço chave onde se inscrevem que as transformações da modernização.” (p. 159). A autora conclui que este território do *kampung* se faz valer de uma herança imaginária, de um lugar idílico, fora do tempo. É neste terreno pantanoso que Pontianak se arrasta, e cria disruptivas interligadas, provocando abalos sísmicos nas narrativas das histórias dominantes, e deslocando a discursiva política pautada do tradicionalismo do *kuampung*, de estrutura hierárquica, fortemente racializada. Para Galt, esta intervenção no cinema de herança faz com que a Pontianak incida sobre a relação entre natureza e cultura, posto que a herança é presumida como uma bagagem humana. A *hantu* (fantasma) é antes uma força da natureza, com seus desdobramentos ecológicos, que expandem a ideia de herança para se conectar com o meio ambiente (2021, p. 165).

É através desse olhar atento voltado para a herança que Pontianak, na leitura de Galt, desempenha um papel crucial como mobilizadora das questões do nosso tempo, elevando a estética

e a política da mostra a patamares mais avançados: Galt combina a ideia de herança com o antropoceno, na medida em que o direito à terra e suas implicações heteropatriarcais se articulam com a hereditariedade. Para Galt, a herança é um ponto de insurgência feminista da Pontianak, cujas irrupções sorrateiras, violentas, assumem um potencial de intervenção feminista, e que abrange toda a ideia de pós-colônia, desenvolvimento, ecologia. Para Galt, a mitologia do *kampung* não se restringe ao tema, posto que os filmes perguntam quem é seu dono (2021, p. 165).

Nas histórias de descolonização, onde processos de modernização, urbanização, e industrialização conduzem à crescente deflorestação que modifica drasticamente o cenário ambiental desses territórios, as questões da terra estão bastante imbricadas com as questões dos povos originários. As lutas anticoloniais passam, impreterivelmente, por clamar o direito às terras, aos territórios e aos seus recursos naturais. Galt complementa: “A propriedade da terra no mundo malaio também tem uma dimensão espiritual, na qual os *hantus* (fantasmas) são reconhecidos como donos da terra – ou pelo menos, seus primeiros ocupantes.” (p. 182).

Nesta leitura, a Pontianak é uma figura que enaltece a mulher que busca justiça como inseparável de sua conexão com a terra, com a mãe-natureza. No limiar entre o *kampung* e a floresta, entre a natureza e a cultura, mediada pela interpelação decorativa das florestas, Pontianak irrompe com a intensidade luminosa espectral de histórias de colonização, extrativismo predatório, desmatamento e violências sistêmicas. Mas essa luminosidade que irradia é de ordem sobrenatural. Ela se investe dos espíritos das florestas.

Apesar do desprezo e da incompreensão, em grande medida, pela empresa colonial britânica e pelos agentes modernizantes pós-coloniais, em relação ao animismo, Galt aponta que “o animismo é uma qualidade disruptiva na cultura malaia” (p. 197). A espectralidade da Pontianak, corresponde, nesta leitura, com epistemologias coloniais e pós-coloniais do assombro. Segundo a autora, o animismo é uma metodologia crítica que tira o cinema malaio dos confins de um cinema periférico, para assumir um lugar central na teoria fílmica e no cinema mundial (2021, p.199).

A partir de uma concepção crítica pautada na semiose fílmica em torno do animismo e sua dimensão biopolítica, Galt nos apresenta o caráter animista da Pontianak:

A Pontianak é uma figura de perturbação, que aparece em momentos conflitivos geopolíticos e, como vimos, prometendo destituir normativas de gênero, raça, e pertencimento nacional. Se a popularidade dos filmes, séries televisivas, artísticas e ficcionais da Pontianak, nos chama atenção para a contínua circulação de figuras animistas, ... [argumento que] o animismo funciona no cinema não apenas através

de personagens folclóricos, mas também na construção da diegese. *Hantu* e outras criaturas supernaturais não são apenas criaturas animistas mas elementos do universo animista. A Pontianak é indelevelmente ligada ao *kampung* e à floresta, e a construção audiovisual de todo esse *mise-en-scène* conjura uma estética animista. (2021, p. 199).

Trata-se, em última instância, de uma estética de entremundos: entre o plano material e o espiritual, entre o humano e o não humano, entre o visível e o invisível. Através das lentes do cinema mundos são construídos, preenchidos com suas camadas culturais e históricas.

Filmes de terror malaios colaboram com os estudos do cinema animista, introduzindo um modo de se pensar sobre os valores das culturas animistas na teorização do cinema mundial. O animismo malaio nos propicia uma forma de entender não apenas a cosmologia do filme mas também sua visualidade. Animismo, como eu argumento, torna-se uma ferramenta interpretativa para filmes e um método de teoria filmica pós-colonial (p. 200).

Em sua perspectiva de animismo, Galt dialoga com autores ocidentais, como Eduardo Viveiros de Castro (1998), que ao se aproximar de cosmologias Ameríndias, posa o perspectivismo como possibilidade de se entrar em contato com sensibilidades não humanas, para pensar as múltiplas conexões entre os humanos, os animais e as plantas. Para Bruno Latour (2012), o animismo assinala uma característica do fracasso do projeto modernizante ocidental. Grosso modo, a rejeição do animismo Ocidental só consegue ser firme na hora de desprezar os sistemas de crenças dos povos colonizados, mas a mesma métrica não se aplicaria à sua própria metafísica. Segundo o autor, o modernismo nunca se investiu ao fim a cabo numa verdadeira separação entre natureza e cultura, bem como entre os binômios ciência e o objeto, ciência e fantasia etc. Em conversa com Latour e Viveiros de Castro, Galt conclui que é possível se pensar as relações entre humanos e não humanos em chave não antropocêntrica, mais relacional e integrada, mas sem necessariamente se contrapor ao modernismo *tout-court*. A autora conclui que o animismo de Pontianak a expande para irradiar tanto o mundo visível quanto o invisível, assumindo uma forma cinemática que não se pretende humana, e que se pretende território, terra, forças da natureza. Segundo a autora, é por este prisma que “os registros formais de modos pré-coloniais de se entender a floresta transformam a visão de mundo animista numa estética anti-colonial.” (p. 213).

Com isso, conclui-se que as forças que esta Monstra irradia têm um intuito de religar, reconectar mundos que a empresa colonial e modernista tentou apartar, entre natureza e cultura, entre os povos, suas terras e seus recursos, elucidando assim uma visualidade folclórica engajada

num projeto de descolonização. Nas palavras de Galt, a Pontianak irradia “... o mundo de *hantu*, das plantas, dos animais, do não humano, assim como das criaturas humanas, nos pedindo para imaginar uma terra populosa” (2021, p. 235) e nos aponta o porquê esta leitura assinala uma contribuição fundamental para atualizar o tratado de monstrologia: Ele conjura a promessa e os desafios violentos da era pós-colonial, globalizada.

Referências

- CREED, B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nova Iorque: Routledge. 2007.
- BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira. 1971.
- FOUCAULT, M. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- HARAWAY, D. “Manifesto Ciborgue” In: KUNZRU, H.; e TADEU, T. *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica. 2009.
- LATOUR, B. *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press. 2012.
- VIVEIROS, E. “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism” em *Journal of the the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, n. 3. 1998, p. 469-488.
- PORTAL oficial do departamento de estatísticas da Malásia. *Population & Demography*. Disponível em:
https://www.dosm.gov.my/v1/index.php?r=column/ctwoByCat&parent_id=115&menu_id=L0pheU43NWJwRWVSZklWdzQ4TIhUUT09. Acesso em: 08/02/2022.