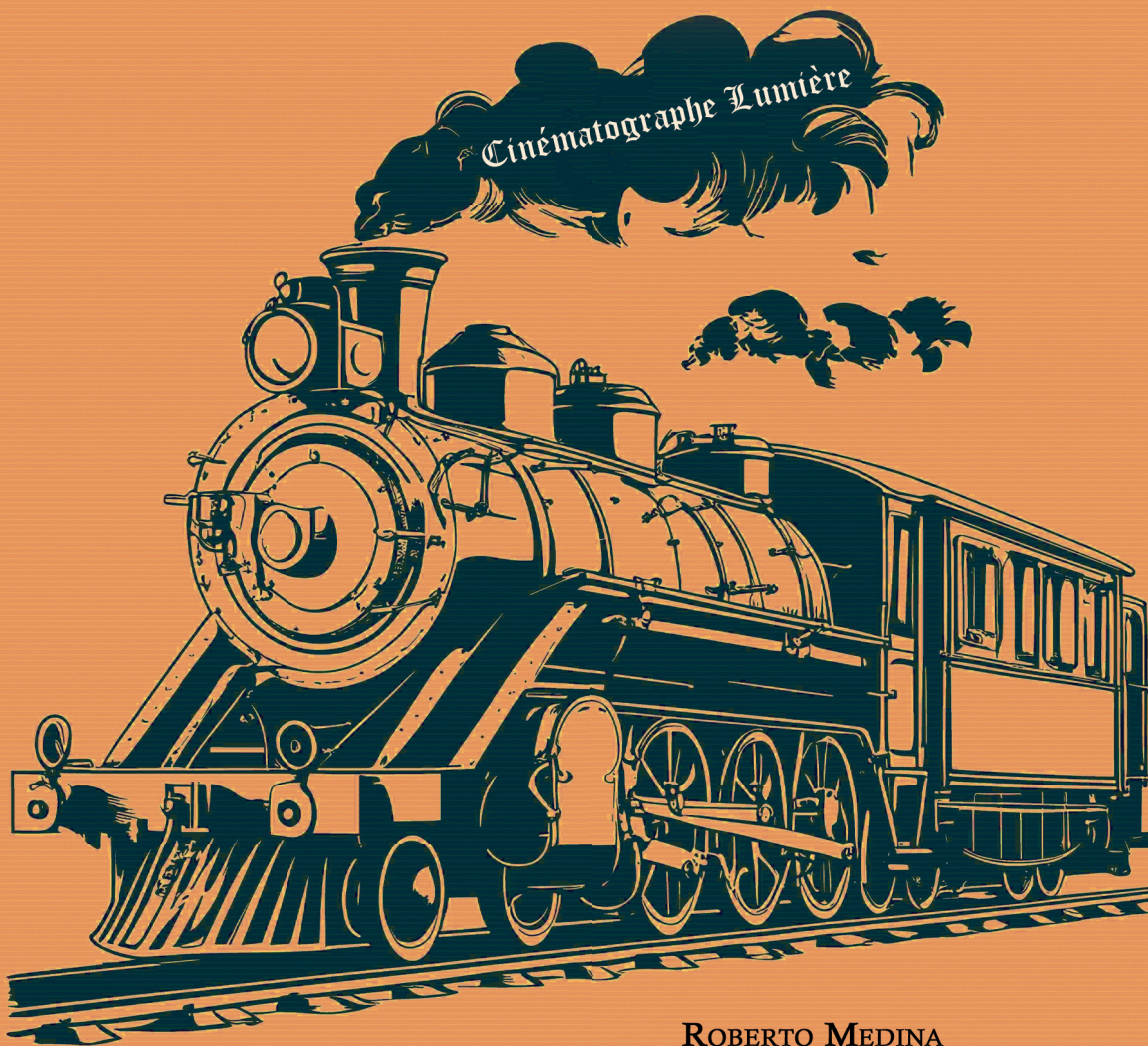


Do discurso à tela:

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

VOLUME II



ROBERTO MEDINA

WILLIAM ALVES BISERRA

MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS

DIRCE MARIA DA SILVA

ALEXANDRE SIDNEI GUIMARÃES

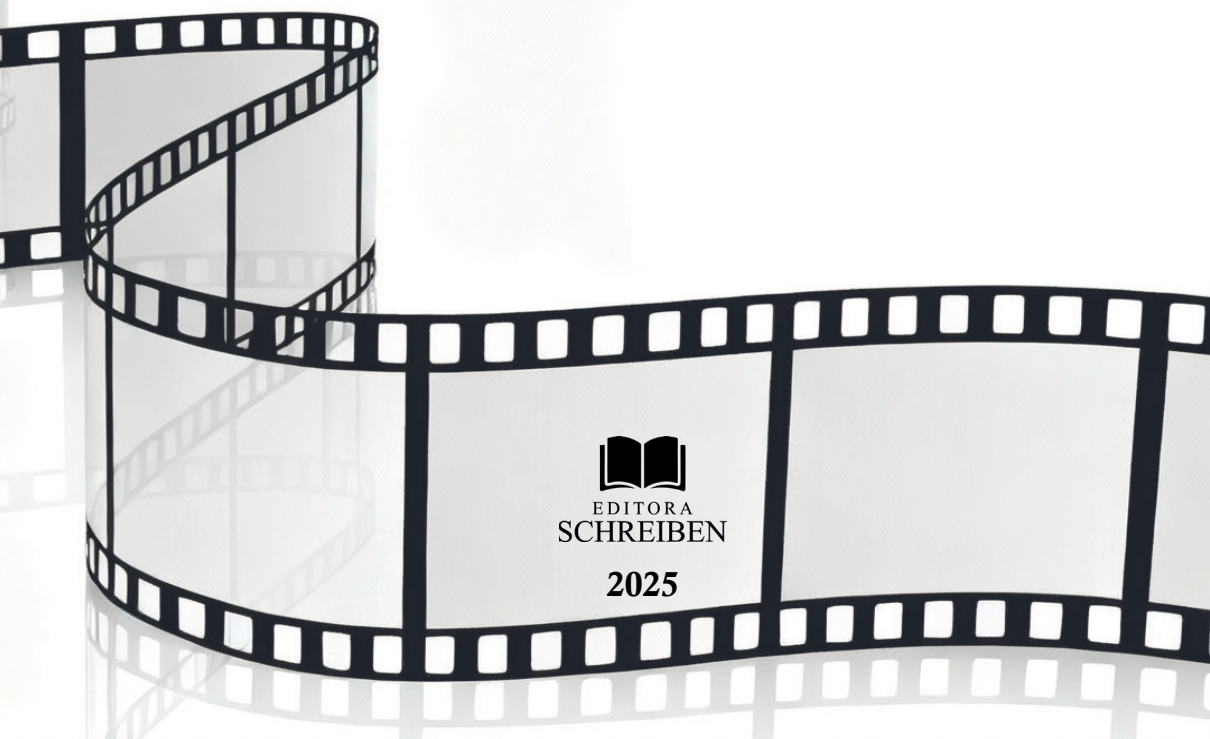
(ORGANIZADORES)

ROBERTO MEDINA
WILLIAM ALVES BISERRA
MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS
DIRCE MARIA DA SILVA
ALEXANDRE SIDNEI GUIMARÃES
(ORGANIZADORES)

Do discurso à tela:

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

VOLUME II




EDITORA
SCHREIBEN

2025

© Dos Organizadores – 2025
Editoração e capa: Schreiber
Imagem da capa: graphicsstudio999 - Freepik.com
Revisão: os autores
Livro publicado em: 27/10/2025
Termo de publicação: TP1042025

Conselho Editorial (Editora Schreiber):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)
Dr. Airton Spies (EPAGRI)
Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)
Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)
Dr. Daniel Marcelo Loponte (CONICET – Argentina)
Dr. Deivid Alex dos Santos (UEL)
Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)
Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR – Uruguai)
Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)
Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)
Dr. João Carlos Tedesco (UPF)
Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)
Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)
Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)
Dr. Leandro Hahn (UNIARP)
Dr. Leandro Mayer (SED-SC)
Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)
Dra. Marciane Kessler (URI)
Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)
Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)
Dr. Odair Neitzel (UFFS)
Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência e da apresentação das tabelas, quadros, mapas, fotografias e referências é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiber
Linha Cordilheira - SC-163
89896-000 Itapiranga/SC
Tel: (49) 3678 7254
editoraschreiber@gmail.com
www.editoraschreiber.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

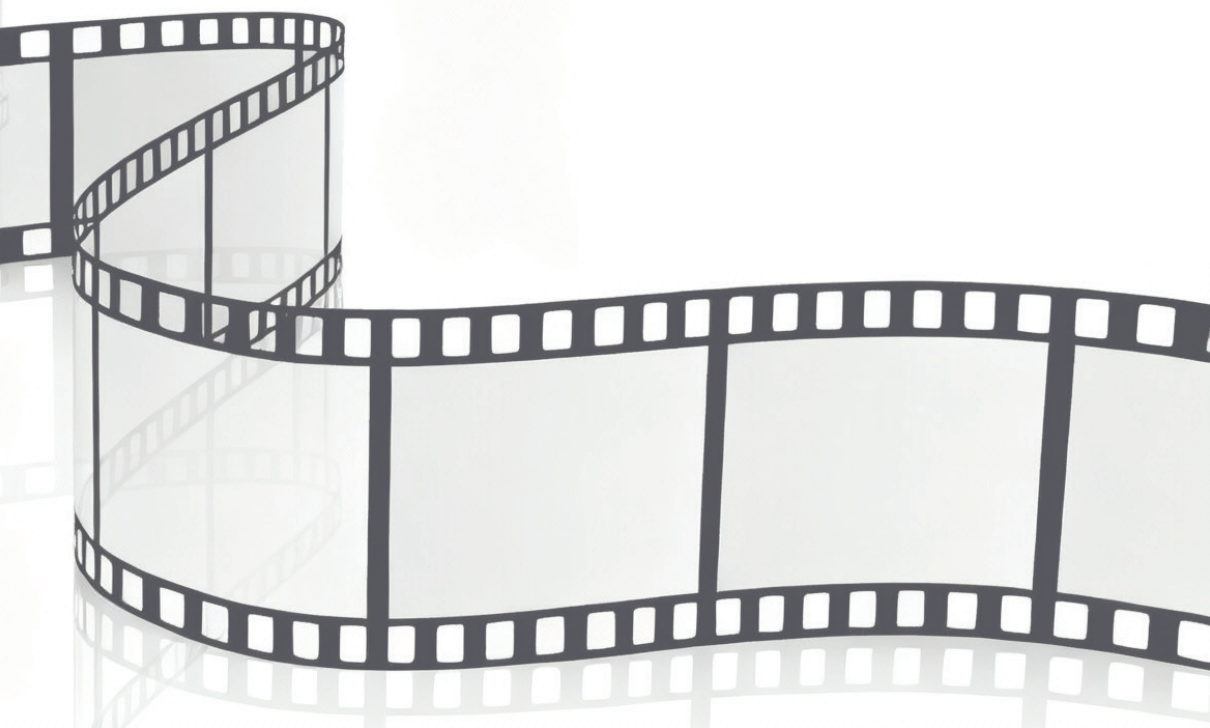
D652 Do discurso à tela : diálogos entre literatura e cinema. Vol. II / Organizado por Roberto Medina... [et al] --Itapiranga : Schreiber, 2025.
244 p. : il. ; e-book ; 16 x 23 cm.
Inclui bibliografia e índice remissivo
E-book no formato PDF.
ISBN: 978-65-5440-547-8 [versão impressa]
EISBN: 978-65-5440-548-5 [versão digital]
DOI: 10.29327/5703583
1. Literatura e cinema. 2. Adaptação cinematográfica. 3. Linguagem audiovisual.
4. Intermedialidade. I. Medina, Roberto. II. Biserra, Wiliam Alves. III. Vasconcelos, Marina Arantes Santos. IV. Silva, Dirce Maria da. V. Guimarães, Alexandre Sidnei. VI. Título.

CDD 808.02

Bibliotecária responsável Juliane Steffen CRB14/1736

LISTA ALFABÉTICA DOS AUTORES

Adriana Claudia Martins
Adriana Mastela Gomes Grasselli
Alexandre Guimarães
Antonia Javiera Cabrera Muñoz
Carla Sabrina Xavier Antloga
Cynthia Almeida de Souza
Dirce Maria da Silva
Elias Guilherme Trevisol
Elias Montes Neves
Fabrício Jonathas A. S. Rodrigues
José Vicente Rodrigues da Silva
Juli Figueiredo da Costa
Júlio Edstron S. Santos
Leiliane Rodrigues Corrêa Silva
Luiz Gustavo Ferreira de Lima Leite
Marcela Aguiar Barbosa
Maria Gorete München da Silva
Rafael Goulart Pereira
Rita de Cássia Tonete Gomes
Roberto Medina
Rodrigo Nery
Sandra dos Santos Vitoriano
Tatiane Jaskiu da Silva Trevisol
Virna Sobral
Wendel de Souza Borges
Wiliam Alves Biserra



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
-------------------	---

Roberto Medina

Wiliam Alves Biserra

Marina Arantes Santos Vasconcelos

Dirce Maria da Silva

Alexandre Sidnei Guimarães

EIXO 1

ESTÉTICAS DO DESEJO E DA CONDIÇÃO HUMANA NO CINEMA

CAPÍTULO 1

LO STRANIERO, UNE VISION CINEMATOGRAPHIQUE DE L'ABSURDE D'ALBERT CAMUS.....	14
--	----

Alexandre Guimarães

CAPÍTULO 2

A CRIPTA DO DESESPERO:

O POÇO E O PÊNDULO, DE EDGAR ALLAN POE.....	26
---	----

Antonia Javiera Cabrera Muñoz

CAPÍTULO 3

O CINEMA EM O LIVRO DAS ILUSÕES, DE PAUL AUSTER.....	49
--	----

Virna Sobral

CAPÍTULO 4

HISTÓRIAS QUE ESCAPAM DO PAPEL:

ENTRE O TEXTO PROFUNDO E O PIXEL ACELERADO.....	64
---	----

Cynthia Almeida de Souza

CAPÍTULO 5

QUE PACTO ESTÉTICO É ESTE ENTRE A

LITERATURA E O CINEMA EM EVERYDAY USE?.....	71
---	----

Maria Gorete München da Silva

Rafael Goulart Pereira

Adriana Claudia Martins

Eixo 2
CINEMA, MEMÓRIA CULTURAL
E REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS

CAPÍTULO 6

O MITO JUDAICO-CRISTÃO DO *JUDEU ERRANTE*
NO CINEMA: IMAGINÁRIO MEDIEVAL,
PROPAGANDA ANTISSEMÍTICA E APOCALIPSE.....82

Wendel de Souza Borges

CAPÍTULO 7

JOÃO GRILO E CHICÓ:
A ARTE QUE IMITA A DESIGUALDADE ESTRUTURAL
NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA.....95

Elias Guilherme Trevisol

Tatiane Jaskiu da Silva Trevisol

CAPÍTULO 8

UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO
DA DESTRUIÇÃO ATÔMICA EM *GOJIRA*, DE ISHIRÔ HONDA.....109

Luiz Gustavo Ferreira de Lima Leite

CAPÍTULO 9

GEORGES BATAILLE E O LUGAR DO EROTISMO:
O ELO ENTRE A VIDA E A MORTE.....122

José Vicente Rodrigues da Silva

Eixo 3
ENTRE TELA, TECNOLOGIA E CULTURA POP:
HEROÍSMO E SOCIEDADE

CAPÍTULO 10

MULHER-MARAVILHA:
ARTE, ENTRETENIMENTO,
SEUS CONTEXTOS E QUESTÕES SOCIAIS.....134

Rita de Cássia Tonete Gomes

Marcela Aguiar Barbosa

Adriana Mastela Gomes Grasseli

CAPÍTULO 11

STAR TREK E O ENCONTRO COM O PLANETA BRASIL:
UMA SOCIEDADE PÓS-ESCASSEZ.....147

Júlio Edstron S. Santos

Fabício Jonathas A. S. Rodrigues

Leiliane Rodrigues Corrêa Silva

CAPÍTULO 12

O USO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NO PODER JUDICIÁRIO: A VIDA IMITA O CINEMA?.....	174
--	-----

Rodrigo Nery

Eixo 4

POÉTICAS DA IMAGINAÇÃO CINEMATOGRAFICA: ENTRE CONTOS, TELAS E FANTASIAS

CAPÍTULO 13

LITERATURA, CINEMA E UM GUARDA-ROUPA QUE SE ABRE PARA A FORMAÇÃO DE LEITORES.....	188
--	-----

Juli Figueiredo da Costa

Adriana Claudia Martins

CAPÍTULO 14

PRINCESA PROMETIDA, A ADAPTAÇÃO DE UMA ADAPTAÇÃO DE UMA OBRA QUE NUNCA EXISTIU.....	198
--	-----

Elias Montes Neves

CAPÍTULO 15

QUANDO A PÁGINA ENCANTADA VIRA TELA ANIMADA.....	208
--	-----

Cynthia Almeida de Souza

CAPÍTULO 16

INTERMIDIALIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO: OS OBJETOS DOMÉSTICOS NA ADAPTAÇÃO DE CINDERELA, DA LITERATURA E O CINEMA.....	215
--	-----

Sandra dos Santos Vitoriano

Carla Sabrina Xavier Antloga

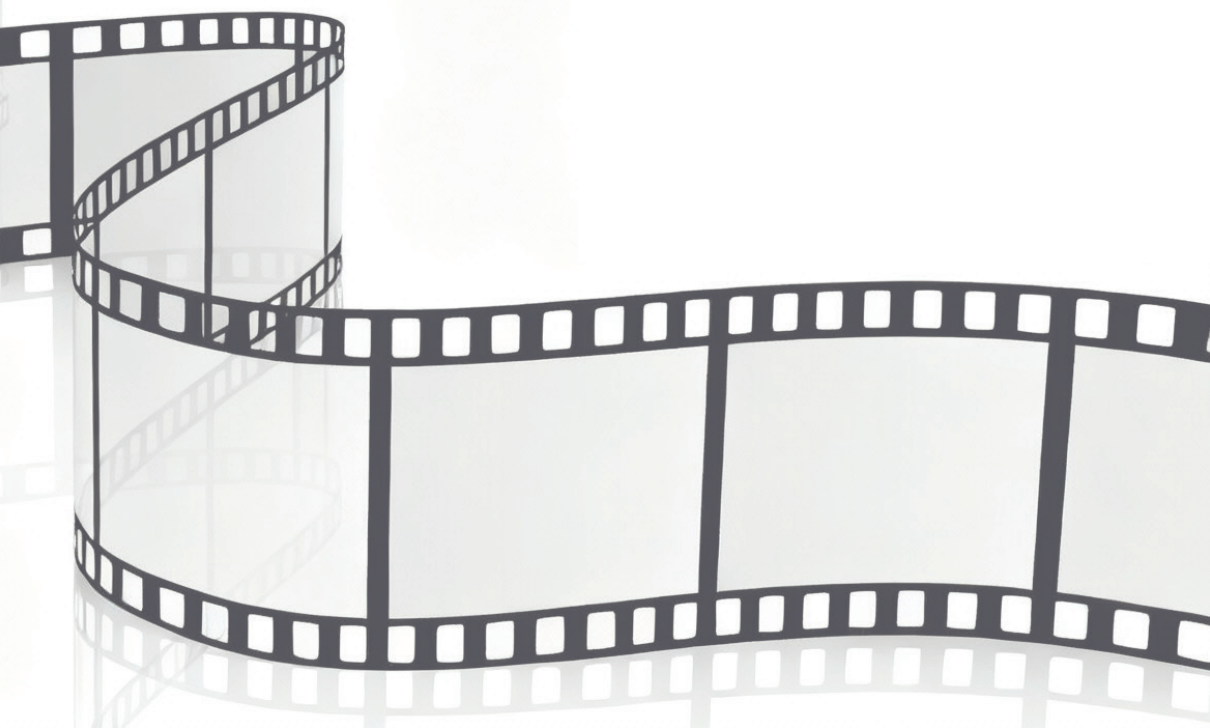
Roberto Medina

POSFÁCIO.....	235
---------------	-----

Os Organizadores

ORGANIZADORES.....	237
--------------------	-----

ÍNDICE REMISSIVO.....	239
-----------------------	-----



APRESENTAÇÃO

“O cinema é a verdade vinte e quatro vezes por segundo.”

Jean-Luc Godard.

O segundo volume da obra **DO DISCURSO À TELA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA** amplia a interação entre palavra e imagem, revelando como as múltiplas linguagens artísticas se entrecruzam na expressão da condição humana, na preservação da memória e na invenção de mundos possíveis. Nesta coletânea, as duas grandes áreas se mostram, para além das formas de artes autônomas, como campos de tensão e de fecundo encontro, que instigam reflexões críticas simbólicas e sociais.

A seguir, destacamos os Eixos que compõem o **Volume II**, cujos capítulos, em constante interlocução, oferecem múltiplos olhares às interfaces entre Literatura e Cinema.

O Eixo 1 – Estéticas do Desejo e da Condição Humana no Cinema mergulha na experiência existencial, mostrando como a arte fílmica traduz dramas e subjetividades. Em *Lo Straniero, une vision cinématographique de l’absurde d’Albert Camus*, Alexandre Guimarães investiga a transposição da filosofia do absurdo para a linguagem cinematográfica. Em seguida, Antonia Javiera Cabrera Muñoz, no capítulo **A cripta do desespero: O Poço e o Pêndulo, de Edgar Allan Poe**, revisita a estética do horror e da angústia. Já Virna Sobral, em **O cinema em O Livro das Ilusões, de Paul Auster**, destaca como o cinema é personagem e espelho narrativo. E Cynthia Almeida de Souza, em **Histórias que escapam do papel: entre o texto profundo e o pixel acelerado**, analisa o trânsito entre narrativas literárias e digitais. Por fim, Maria Gorete München da Silva, Rafael Goulart Pereira e Adriana Claudia Martins, em **Que pacto estético é este entre a Literatura e o Cinema em Everyday Use?** exploram identidade, cultura e herança no cruzamento entre linguagens.

No Eixo 2 – Cinema, Memória Cultural e Representações Históricas, o leitor encontra reflexões sobre mitos, desigualdades e tensões históricas. Em **O mito judaico-cristão do Judeu Errante no cinema**, Wendel de Souza Borges conecta imaginário medieval, propaganda e apocalipse. Já Elias Guilherme Trevisol e Tatiane Jaskiu da Silva Trevisol, em **João Grilo e Chicó: A arte**

que imita a desigualdade estrutural na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, ressaltam a crítica social da adaptação. Luiz Gustavo Ferreira de Lima Leite, em **Uma análise da representação da destruição atômica em *Gojira***, discute o cinema como metáfora do trauma nuclear. E José Vicente Rodrigues da Silva, em **Georges Bataille e o lugar do erotismo: o elo entre a vida e a morte**, examina as dimensões limítrofes entre vida, morte e desejo.

O Eixo 3 – **Entre Tela, Tecnologia e Cultura Pop: Heroísmo e Sociedade** aproxima a reflexão das linguagens contemporâneas. Em **Mulher-Maravilha: Arte, entretenimento, seus contextos e questões sociais**, Rita de Cássia Tonete Gomes, Marcela Aguiar Barbosa e Adriana Mastela Gomes Grasselli mostram como o cinema de super-heroínas articula símbolos culturais e políticos. Em **Star Trek e o encontro com o planeta Brasil: Uma sociedade pós-escassez**, Júlio Edstron S. Santos, Fabrício Jonathas A. S. Rodrigues e Leiliane Rodrigues Corrêa Silva refletem sobre utopias sociais e projeções culturais. E em **O uso da inteligência artificial no poder judiciário: A vida imita o cinema?**, Rodrigo Nery traz a discussão para o tempo presente, questionando os limites da tecnologia e da ficção.

Por fim, o Eixo 4 – **Poéticas da Imaginação Cinematográfica: Entre Contos, Telas e Fantasia** resgata universos ficcionais e recriações estéticas. Em **Literatura, cinema e um guarda-roupa que se abre para a formação de leitores**, Juli Figueiredo da Costa e Adriana Claudia Martins exploram a magia de narrativas que formam leitores. Em **Princesa Prometida, a adaptação de uma adaptação de uma obra que nunca existiu**, Elias Montes Neves reflete sobre metalinguagem e paródia. A seguir, Cynthia Almeida de Souza, em **Quando a página encantada vira tela animada**, discute as traduções do encanto literário em universos animados. E, encerrando o volume, Sandra dos Santos Vitoriano, Carla Sabrina Xavier Antloga e Roberto Medina, em **Intermedialidade e ressignificação: os objetos domésticos na adaptação de *Cinderela***, analisam símbolos, objetos e sentidos na travessia entre palavra e imagem.

Dessa forma, a miríade de estudos aqui presentes nos auxilia a comprovar que a intermedialidade é mais do que uma categoria teórica, trata-se de uma prática viva que atravessa culturas, tecnologias e sensibilidades. Os textos aqui reunidos oferecem múltiplas possibilidades de leitura, crítica e invenção, demonstrando que a Literatura e o Cinema, em suas aproximações e distanciamentos, expandem nossa compreensão do humano e de suas representações simbólicas.

Que as análises aqui desenvolvidas inspirem leitores, pesquisadores e criadores a prosseguir nesse percurso de reflexão, experimentação e diálogo,

certos de que a palavra e a imagem, juntas, guardam o poder de ressignificar a realidade, alimentar a imaginação e projetar novos horizontes para o pensamento e a criação.

Com votos de excelentes leituras!

Os Organizadores.

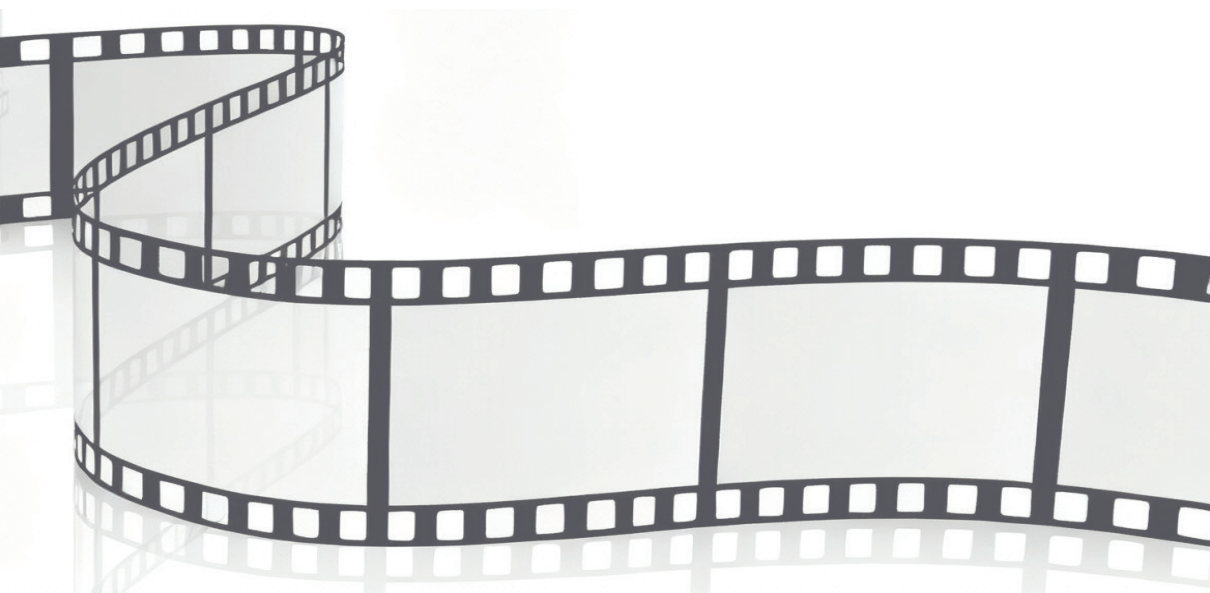
Dr. Roberto Medina

Dr. Wiliam Alves Biserra

Dra. Marina Arantes Santos Vasconcelos

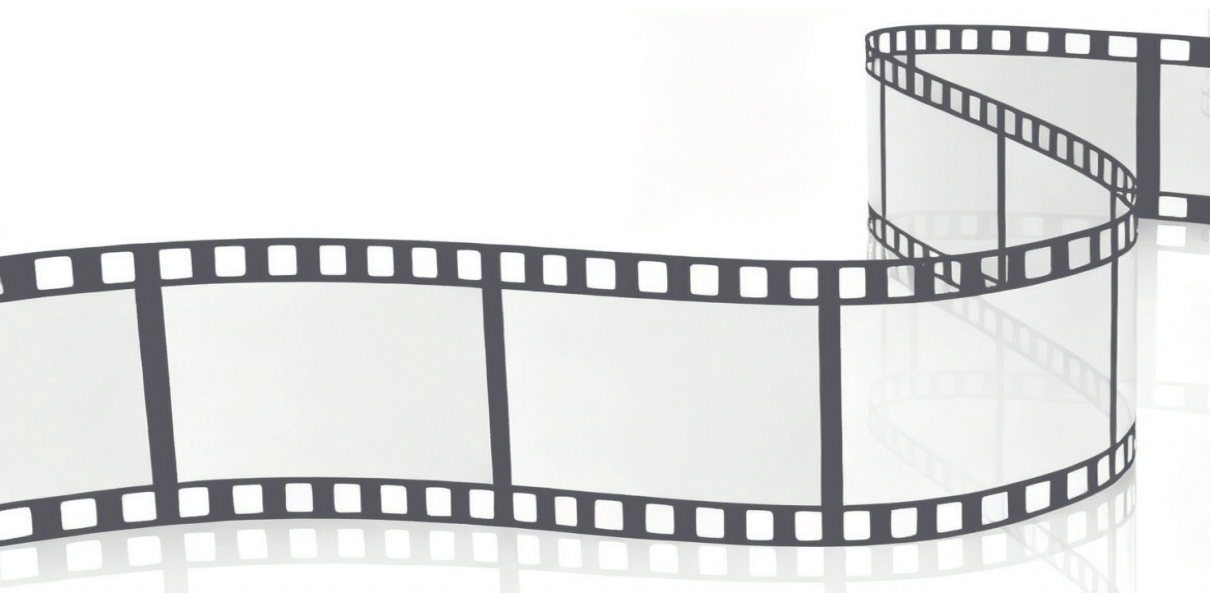
Dda. Dirce Maria da Silva

Me. Alexandre Sidnei Guimarães



EIXO 1

ESTÉTICAS DO DESEJO E DA CONDIÇÃO HUMANA NO CINEMA



CAPÍTULO 1

LO STRANIERO, UNE VISION CINEMATOGRAPHIQUE DE L'ABSURDE D'ALBERT CAMUS

Alexandre Guimarães¹

INTRODUCTION

La transposition d'œuvres littéraires au cinéma suscite toujours des débats passionnés sur la fidélité, l'interprétation et les limites expressives de différents moyens artistiques. Lorsqu'il s'agit de *L'Étranger* d'Albert Camus et de sa production cinématographique franco-italienne-algérienne *Lo Straniero* (1967), réalisée par Luchino Visconti, cette discussion gagne des couches encore plus complexes en raison de la nature profondément philosophique et introspective de l'œuvre originale. Cet article propose une analyse comparative détaillée entre le roman séminal de Camus, publié en 1942, et sa transposition à l'écran vingt-cinq ans plus tard, explorant les convergences et divergences entre ces deux travaux artistiques qui, chacun à sa manière, tentent de capturer l'essence de la condition absurde de l'existence humaine.

L'Étranger est considéré comme l'une des œuvres fondamentales de la littérature existentialiste du XXe siècle. Le roman raconte l'histoire de Meursault, un employé français vivant en Algérie coloniale, dont la vie apparemment ordinaire est bouleversée lorsqu'il commet un homicide sans motif apparent. Le récit est célèbre pour sa prose dépouillée et pour le protagoniste qui démontre une indifférence presque pathologique face aux événements de la vie, y compris la mort de sa propre mère et le crime qu'il commet. Camus utilisa le protagoniste pour explorer des thèmes centraux de sa philosophie de l'absurde : l'absence de sens inhérente dans l'existence humaine, l'impossibilité de communication authentique entre les individus et la condition aliénée de l'homme moderne. Le protagoniste représente l'« homme dans le monde absurde », celui qui reconnaît l'absence de finalité ultime de la vie, mais continue néanmoins à vivre, sans illusions métaphysiques ou religieuses.

1 Master en Études de Traduction; chercheur au Groupe de Recherche « Littérature et Cinéma » du Programme de Troisième Cycle en Littérature de l'Université de Brasília (PPGLIT-UnB).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5642694460365301>. E-mail: alexandre.s.guimaraes@outlook.com

Luchino Visconti, connu pour sa maîtrise dans la représentation de la décadence aristocratique et des tensions sociales dans des films comme *Il Gattopardo* (*Le Guépard*, 1963) et *Morte a Venezia* (*Mort à Venise*, 1971), apporta une perspective unique à l'adaptation de Camus. Le réalisateur italien, avec sa sensibilité visuelle raffinée et sa compréhension profonde des aspects psychologiques de ses personnages, semblait un choix naturel pour traduire la complexité intérieure de Meursault dans le langage cinématographique.

L'adaptation maintient la structure narrative de base du roman, avec peu d'exceptions (une plus pertinente à discuter plus loin dans ce texte), se divisant en deux parties : la première se concentrant sur la routine aliénée de Meursault et sur le crime, et la seconde se concentrant sur le procès et l'emprisonnement. Visconti parvient à capturer l'atmosphère d'indifférence et de déconnexion qui imprègne l'œuvre originale, utilisant des techniques cinématographiques spécifiques pour transmettre l'état mental du protagoniste.

Le choix de Marcello Mastroianni pour interpréter Meursault fut crucial pour le succès de l'adaptation. L'acteur italien, connu pour sa capacité à transmettre la complexité émotionnelle à travers une simplicité apparente, incarne parfaitement l'apathie contrôlée du protagoniste camusien. Mastroianni parvient à exprimer à travers de subtiles nuances faciales et un langage corporel la déconnexion existentielle de Meursault, évitant tant le mélodrame que la froideur excessive. La performance de Mastroianni est particulièrement efficace dans les scènes qui dépeignent l'indifférence de Meursault face à la mort de sa mère et sa relation désinvolte avec Marie Cardona, interprétée par la danoise Anna Karina. L'acteur parvient à transmettre l'idée que son personnage n'est ni cruel ni malveillant, mais simplement incapable d'éprouver les émotions conventionnelles que la société attend de lui. Cette interprétation reste fidèle à l'esprit du roman, où Meursault n'est pas présenté comme un méchant, mais comme un individu qui simplement ne peut pas ou ne veut pas feindre des sentiments qu'il ne possède pas.

LA REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ABSURDE CAMUSIEN

D'emblée, il est important de considérer le film dans le contexte culturel des années 1960, période marquée par des questionnements profonds sur les valeurs traditionnelles et les structures sociales. L'adaptation de Visconti arrivait au public dans un moment d'effervescence culturelle et politique, quand les thèmes existentialistes de Camus trouvaient un écho particulier dans la jeunesse européenne. Le film fut lancé en pleine ère de la Nouvelle Vague française et du cinéma d'auteur italien, mouvements qui privilégiaient les narrations

psychologiques complexes et les questionnements philosophiques. Dans ce contexte, l'œuvre de Visconti représentait une continuité avec ces tendances, offrant au cinéma une approche sophistiquée des questions existentielles.

Visconti employa une esthétique visuelle spécifique pour renforcer les thèmes existentiels du récit. La cinématographie utilise fréquemment des plans longs et des compositions statiques qui reflètent la passivité de Meursault face aux événements. La caméra observe souvent le protagoniste à distance, créant une sensation d'isolement et de déconnexion qui reflète sa condition psychologique. L'utilisation de la lumière naturelle et des paysages arides de l'Algérie contribue à créer une atmosphère d'oppression et d'inéluctabilité. Le soleil accablant, élément symbolique crucial dans le roman d'Albert Camus, est dépeint non seulement comme un élément climatique, mais comme une force presque hostile qui intensifie l'inconfort et l'aliénation du protagoniste. La célèbre scène de l'assassinat sur la plage est filmée avec une attention particulière aux effets de la lumière solaire intense, transmettant visuellement l'état de confusion sensorielle qui mène Meursault au crime.

Malgré ses mérites considérables, *Lo Straniero* fait face aux limites inhérentes à la transposition d'une œuvre fondamentalement introspective vers un moyen visuel. Le roman de Camus tire une grande part de sa force du récit à la première personne, qui permet un accès direct aux pensées et perceptions de Meursault. Le cinéma, par sa nature externe et observationnelle, ne peut reproduire complètement cette intimité psychologique. Visconti tenta de compenser cette limitation par l'usage de *voice-over* dans quelques séquences, mais cette technique n'est pas toujours efficace pour transmettre la complexité philosophique des pensées du protagoniste. Certaines des réflexions les plus profondes sur la condition absurde de l'existence, qui sont centrales dans le roman, se perdent inévitablement dans la traduction visuelle.

De plus, certains aspects de l'œuvre originale, comme la critique implicite du colonialisme français en Algérie et les nuances de l'aliénation sociale de Meursault, sont moins évidents dans le film. Le cinéma de Visconti, bien que visuellement riche et émotionnellement résonant, ne parvient pas à capturer complètement toutes les couches de signification présentes dans le texte de Camus.

Lo Straniero établit une norme pour de futures adaptations d'œuvres existentialistes, démontrant comment le cinéma peut aborder des thèmes philosophiques complexes sans sacrifier complètement son accessibilité. L'influence du film peut être observée dans des œuvres postérieures qui explorent l'aliénation moderne et l'absurde de la condition humaine. Le travail de Visconti contribua aussi à consolider la réputation de Mastroianni comme l'un des grands interprètes du cinéma européen, capable de donner vie à des personnages

psychologiquement complexes. La collaboration entre réalisateur et acteur dans le film démontre l'importance du *casting* approprié dans l'adaptation d'œuvres littéraires significatives.

CONVERGENCES EN GÉNÉRAL ET UNE DIVERGENCE NOTABLE AU DÉBUT

Tant le roman que le film maintiennent la structure bipartite qui caractérise *L'Étranger*, la première partie se concentrant sur la vie quotidienne de Meursault, depuis la mort de sa mère jusqu'à l'homicide sur la plage, tandis que la *Partie II* se concentre sur le procès et l'emprisonnement du protagoniste. Cette division n'est pas seulement organisationnelle, mais représente une évolution thématique fondamentale : de l'inconscience absurde vers la conscience de sa propre condition.

Cependant, le film ne commence pas par le célèbre début du livre : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas » (Camus, 1983, v. I, p. 31). Étrangement, *Lo Straniero* commence par l'arrivée de Meursault au commissariat et le début de son interrogatoire, qui, dans le roman, est le début de la *Partie II* (*ibid.*, p. 77). À l'instant, la seconde scène, à 00:01:20, rompt avec la scène du commissariat pour montrer ce qui représente le second paragraphe du texte : Meursault prenant l'autobus pour l'asile de Marengo, tandis que passent les crédits d'ouverture. Ce n'est qu'à 00:02:51 que surgit le texte initial consacré, tandis que Meursault continue dans l'autobus, transpirant sous le soleil intense de l'Algérie. Ce choix de continuité est intéressant, mais rompt fortement avec la structure camusienne.

Du reste, Visconti préserve la structure bipartite, parce qu'elle est essentielle pour la progression philosophique du récit. Dans le livre, Albert Camus utilise cette division pour montrer comment Meursault évolue d'un homme qui vit sans questionner son existence vers quelqu'un qui, confronté à la possibilité de la mort, embrasse finalement sa condition absurde. Le film, à partir de la scène d'arrivée à l'asile (00:03:20) maintient cette trajectoire, bien qu'avec quelques nuances visuelles qui amplifient ou modifient certaines perceptions. La chronologie des événements reste aussi, à partir de cet instant, pratiquement inaltérée dans l'adaptation. La veillée de la mère, la relation avec Marie Cardona, l'amitié problématique avec Raymond (interprété par le Français Georges Géret), la confrontation sur la plage et le procès subséquent suivent la même séquence temporelle. Cette fidélité chronologique permet au film de maintenir la logique interne du récit camusien, où chaque événement contribue à la construction graduelle de la situation existentielle du protagoniste.

La caractérisation de Meursault représente l'une des plus grandes convergences entre livre et film, bien qu'elle révèle aussi quelques différences

subtiles mais significatives. Dans le roman, Camus présente Meursault à travers un récit, comme nous l'avons déjà dit, comme narrateur-protagoniste à la première personne, ce qui nous donne accès direct à ses pensées et perceptions. Le protagoniste littéraire est caractérisé par son honnêteté brutale, son incapacité à feindre des émotions qu'il ne ressent pas et son observation détaillée mais émotionnellement neutre du monde qui l'entoure. Marcello Mastroianni, dans l'interprétation cinématographique, capture cette essence à travers une performance qui privilégie la retenue et l'économie gestuelle. L'acteur italien parvient à transmettre l'indifférence existentielle de Meursault sans tomber dans la froideur mécanique ou la pathologie clinique. Son interprétation suggère un homme qui n'est pas incapable de sentir, mais qui simplement ne peut pas ou ne se permet pas d'expérimenter les émotions de manière conventionnelle.

Une divergence importante émerge, cependant, dans la perception que nous avons du protagoniste. Dans le livre, le récit à la première personne nous place directement dans la perspective de Meursault, nous rendant complices de sa vision du monde. Dans le film, nous observons Meursault de l'extérieur, ce qui crée inévitablement une distance qui peut être interprétée comme jugement ou analyse clinique. Cette différence fondamentale dans la perspective narrative altère subtilement notre relation émotionnelle avec le personnage.

La mort de la mère de Meursault et sa réaction à cet événement constituent un des éléments centraux tant dans le roman que dans le film, mais les deux œuvres abordent ce thème de manières légèrement différentes. Dans le livre, Camus présente l'indifférence de Meursault de façon presque clinique, à travers des descriptions objectives et l'absence notable d'expressions émotionnelles conventionnelles.

Visconti, dans le film, doit traduire cette indifférence dans le langage visuel, ce qui présente des défis uniques. La séquence de la veillée (00:05:09 à 00:11:02) est filmée avec une froideur documentaire qui reflète la prose dépouillée de Camus, mais la présence physique de Mastroianni à l'écran humanise inévitablement Meursault d'une façon que le texte ne fait pas. Nous voyons ses expressions faciales, ses gestes, sa posture corporelle – éléments qui dans le livre sont seulement suggérés ou complètement absents. Une différence significative réside dans la représentation des autres personnages durant la veillée. Dans le roman, les figures secondaires – principalement les autres résidents de l'asile – sont décrites de façon presque grotesque, comme des ombres spectrales qui observent Meursault. Le film adoucit cette caractérisation, présentant ces figures de manière plus humanisée, ce qui peut être interprété comme une concession aux conventions cinématographiques ou comme un choix artistique de Visconti pour éviter l'exagération visuelle. De plus, les compagnons d'asile de sa mère à la fin de la séquence composent un tableau expressionniste, qui n'arrive pas à être décrit par Camus.

La relation entre Meursault et Marie Cardona représente un autre point de comparaison fascinant entre les deux œuvres. Dans le roman, Marie est présentée principalement à travers la perspective de Meursault, apparaissant comme une figure presque idéalisée qui représente la vitalité et la spontanéité qu'il semble incapable de ressentir pleinement. Camus utilise Marie pour démontrer l'incapacité de Meursault à se connecter émotionnellement, même avec quelqu'un qui se soucie clairement de lui. Quand elle demande s'il l'aime, il répond « comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas » (*ibid.*, p. 60). Réponse emblématique qui traduit son honnêteté brutale et son refus de feindre des sentiments conventionnels.

Dans le film de Visconti, la Danoise Anna Karina interprète Marie avec une sensualité méditerranéenne qui rend le personnage plus tridimensionnel que dans la version littéraire. La présence physique des acteurs à l'écran crée une chimie visuelle qui, paradoxalement, tant intensifie que contredit la froideur émotionnelle de Meursault. Nous voyons l'attraction physique entre les personnages, mais percevons aussi la distance émotionnelle que Meursault maintient. Une divergence importante réside dans cette représentation de la demande en mariage (00:27:16 à 00:28:51) : si, tant dans le livre que dans le film, Meursault accepte d'épouser Marie avec la même indifférence avec laquelle il accepte n'importe quoi d'autre, démontrant comment des événements supposément significatifs sont traités par lui avec la même neutralité émotionnelle qui caractérise toute son existence, le dialogue diffère significativement, se déroulant dans une scène diurne au bord de mer :

00:27:44 Marie: – Tu mi sposeresti?

[Pause]

00:27:48 Meursault: – Per me lo stesso.

[Pause]

00:27:52 Meursault: – Ma se ci tieni, possiamo anche sposarci.

[Pause]

00:28:01 Marie: – Ma tu mi vuoi bene?

00:27:49 Meursault: –Non lo so. Se ci penso, direi di no... Ma se vuoi... sposiamo.

[Pause]

00:28:27 Marie: – Ma il matrimonio è una cosa seria...

00:27:29 Meursault: – No...

00:27:32 Meursault: – No...

00:27:35 Meursault: – No...

00:27:37 Meursault [voice-over]: Ha detto che era uno strano tipo e, forse proprio, per questo mi voleva bene. Poteva anche essere, però che per questa stessa ragione un giorno mi avrebbe disprezzato. Da quel momento abbiamo avuto fretta di tornare a casa e buttarci sul mio letto.²

2 00:27:44 Marie : – Tu voudrais m'épouser ? / [Pause] / 00:27:48 Meursault : – Ça m'est égal. / [Pause] / 00:27:52 Meursault : – Mais si ça te tient à cœur, on peut se marier. / [Pause] /

Dans le roman, Marie ne parle pas ; il y a seulement le narrer-penser de Meursault :

Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors ? » a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non. » Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement. » Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point. Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j'étais bizarre, qu'elle m'aimait sans doute à cause de cela mais que peut-être un jour je la dégouterais pour les mêmes raisons. Comme je me taisais, n'ayant rien à ajouter, elle m'a pris le bras en souriant et elle a déclaré qu'elle voulait se marier avec moi. J'ai répondu que nous le ferions dès qu'elle le voudrait. (*ibid.*)

La scène de l'assassinat sur la plage représente un des moments les plus cruciaux dans les deux versions de l'histoire, et la comparaison entre les deux approches révèle tant les possibilités que les limitations de chaque moyen artistique. Dans le roman, Camus construit une séquence de tension croissante où les éléments physiques – la chaleur, la lumière, le bruit de la mer – se combinent pour créer un état de désorientation sensorielle qui culmine dans l'acte violent. La prose de Camus dans cette séquence est particulièrement puissante, alternant entre descriptions physiques précises et la perception déformée de Meursault. Le moment du tir est présenté presque comme un réflexe involontaire, une réponse physique à des *stimuli* sensoriels insupportables plutôt qu'une décision consciente et préméditée. (*ibid.*, p. 71-2)

Visconti transpose cette séquence au cinéma en utilisant des techniques visuelles et sonores qui amplifient la sensation de désorientation. Entre 00:54:10 et 00:54:55, la scène est faite avec la caméra vacillant sous la lumière intense. Le son des vagues devient hypnotique et oppressant, et le montage crée un rythme qui mime l'état mental altéré de Meursault. Le moment du premier

00:28:01 Marie : – Mais est-ce que tu m'aimes ? / 00:27:49 Meursault : – Je ne sais pas. Si j'y réfléchis, je dirais non... Mais si tu veux... marions-nous. [Pause] / 00:28:27 Marie : – Mais le mariage, c'est quelque chose de sérieux... / 00:27:29 Meursault : – Non... / 00:27:32 Meursault : – Non... / 00:27:35 Meursault : – Non... / 00:27:37 Meursault (*voice-over*) : Elle a dit que j'étais un type étrange, et que c'était peut-être justement pour ça qu'elle m'aimait. Mais il se pouvait aussi que, pour cette même raison, un jour, elle en vienne à me mépriser. À partir de ce moment-là, nous avons eu hâte de rentrer chez moi et de nous jeter sur mon lit.

tir est filmé de façon à suggérer l'inéluctabilité plus que l'intention, préservant l'ambiguïté morale essentielle de la scène. Suivent après une pause les autres tirs. Une différence significative réside dans la représentation de la victime. Dans le livre, l'Arabe mort demeure une figure anonyme et presque abstraite, un symbole plus qu'un personnage. Le film, en raison de sa nature visuelle, humanise inévitablement la victime, rendant l'acte de violence plus concret et, potentiellement, plus troublant pour l'audience.

La *Partie II* tant du roman que du film se concentre sur le procès de Meursault, mais les deux œuvres abordent ce thème avec des emphases légèrement différentes. Dans le livre, Camus utilise le procès pour exposer l'absurde du système de justice et de la société dans son ensemble. Meursault est condamné non pour le crime qu'il a commis, mais pour son refus de participer aux conventions sociales – pour ne pas avoir pleuré aux funérailles de sa mère, pour avoir commencé une relation le jour suivant, pour son honnêteté brutale.

Lo Straniero maintient cette critique sociale, mais Visconti ajoute une dimension visuelle qui intensifie l'aspect théâtral et ritualiste du procès. Les scènes au tribunal sont filmées avec une composition qui souligne l'artificialité de la procédure légale, avec les personnages positionnés comme des acteurs dans un drame prédéterminé. Une convergence importante réside dans la représentation de l'avocat de la défense et du procureur. Tous deux sont présentés comme des figures qui manipulent les faits pour servir leurs propres récits, ignorant la réalité complexe de la situation de Meursault. Dans le livre et dans le film, ces personnages représentent la tendance de la société à simplifier et catégoriser des expériences humaines qui défient une compréhension facile.

La fin tant du roman que du film présente la transformation cruciale de Meursault : son évolution d'un homme inconscient de sa condition vers quelqu'un qui embrasse pleinement la nature absurde de l'existence. Dans le livre, ce moment est représenté par la célèbre confrontation avec l'aumônier de la prison, où Meursault explose finalement dans une affirmation passionnée de sa philosophie de vie. Camus utilise ce moment pour présenter directement les principes fondamentaux de sa philosophie existentielle. Meursault rejette les consolations religieuses et embrasse la certitude de la mort et l'absence de signification transcendante, trouvant une forme paradoxale de paix dans cette acceptation. (*ibid.*, 112-7)

Visconti adapte dans une longue séquence (01:32:12 à 01:39:35), où Meursault et l'aumônier (interprété par le Français Bruno Cremer) dialoguent le sens de l'absurde, de façon à préserver son intensité émotionnelle et philosophique, mais doit le faire principalement à travers la performance de Mastroianni et la direction visuelle. La confrontation avec l'aumônier est filmée

avec une intimité claustrophobique qui amplifie la tension émotionnelle, et l'explosion finale de Meursault est présentée comme une libération cathartique de tensions longtemps réprimées.

Lo Straniero, par sa nature, est fondamentalement observationnel. Même quand il utilise *voice-over* ou des techniques subjectives, il observe encore les personnages d'une perspective externe. Visconti emploie occasionnellement *voice-over* pour tenter de capturer l'intériorité de Meursault, mais cette technique a des limitations pour transmettre la complexité philosophique des pensées du protagoniste. Cette différence dans la perspective narrative altère fondamentalement notre relation avec Meursault. Dans le livre, nous sommes complices de sa vision du monde ; dans le film, nous sommes observateurs, ce qui peut créer une distance critique qui n'existe pas dans la version littéraire.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS FINALES

La réception critique de *Lo Straniero* fut mitigée, reflétant les difficultés inhérentes à adapter une œuvre d'une telle complexité philosophique. Les critiques louèrent la direction visuelle de Visconti et la performance de Mastroianni, mais certains questionnèrent si le film parvenait à transmettre adéquatement la profondeur philosophique du roman original. Une partie de la critique argumenta que l'adaptation, bien que cinématographiquement compétente, ne parvenait pas à capturer l'impact révolutionnaire que le roman eut sur la littérature du XXe siècle. D'autre part, les défenseurs du film soutinrent que Visconti réussit à créer une œuvre cinématographique autonome qui, bien que légèrement différente du roman, possédait ses propres mérites artistiques.

La question de la fidélité dans les adaptations cinématographiques est particulièrement complexe quand il s'agit d'œuvres comme *L'Étranger*, car celui-ci n'est pas seulement un récit, mais une exploration philosophique qui utilise la fiction comme véhicule pour des idées existentielles profondes. *Lo Straniero* soulève des questions importantes sur la mesure dans laquelle une adaptation peut et doit être « fidèle » au texte original. Quand doit-elle chercher à créer une expérience artistique indépendante ?

Visconti opta pour une approche qui privilégie la traduction visuelle des thèmes centraux du roman, même si cela signifiait perdre certains aspects spécifiques de la prose camusienne. Ce choix artistique est valide et résulte en un film qui, bien que différent du livre, maintient beaucoup de l'esprit original de l'œuvre. *Lo Straniero* demeure comme une adaptation cinématographique respectable d'une des œuvres les plus importantes de la littérature existentialiste. Bien qu'il fasse face aux limitations inévitables de transposer un récit fondamentalement introspectif vers un moyen visuel, le film de Visconti parvient

à capturer beaucoup de l'esprit aliéné et absurde qui caractérise le protagoniste de Camus.

La collaboration entre Visconti et Mastroianni résulta en une œuvre qui, indépendamment de sa fidélité absolue au texte original, offre une interprétation cinématographique valide et artistiquement pertinente des thèmes existentiels qui firent de *L'Étranger* un classique de la littérature mondiale. Le film sert non seulement comme une adaptation, mais aussi comme une réflexion sur la condition humaine moderne, maintenant vivante la pertinence des questions philosophiques soulevées par Camus il y a plus de quatre-vingts ans. Pour les chercheurs tant du cinéma que de la littérature, *Lo Straniero* offre un exemple intéressant de comment différentes formes artistiques peuvent aborder des thèmes similaires, chacune avec ses propres possibilités et limitations expressives. L'œuvre de Visconti demeure comme un jalon dans l'histoire des adaptations littéraires, démontrant que le cinéma peut s'engager sérieusement avec des questions philosophiques complexes sans perdre son attrait artistique et émotionnel.

L'Algérie coloniale sert comme plus qu'un simple décor dans les deux œuvres – elle fonctionne comme un élément symbolique crucial qui amplifie les thèmes d'aliénation et de déplacement. Dans le roman, Camus utilise la chaleur accablante, la lumière intense et le paysage aride comme corrélatifs objectifs pour l'état psychologique de Meursault et pour illustrer la condition absurde de l'existence. Visconti traduit ces éléments symboliques pour le cinéma avec une efficacité notable. La cinématographie souligne la luminosité aveuglante du soleil méditerranéen et l'aridité du paysage, créant une atmosphère d'oppression physique qui reflète l'oppression existentielle du protagoniste. Le fameux soleil qui « aveugle » Meursault au moment de l'homicide est représenté cinématographiquement à travers des jeux de lumière et d'ombre qui rendent presque palpable la sensation d'inconfort sensoriel.

Une différence importante réside dans la représentation de la population arabe. Dans le roman, les Arabes sont en grande partie des figures anonymes et menaçantes, reflétant tant la perspective limitée de Meursault que les tensions coloniales de l'époque. Le film de Visconti, produit dans les années 1960, quand la conscience sur les questions coloniales se transformait, présente une représentation légèrement plus humanisée, bien qu'encore problématique selon les standards contemporains.

Camus emploie tout au long de *L'Étranger* un symbolisme subtil mais puissant pour transmettre des concepts existentiels abstraits. Le soleil, la mer, la lumière, la sensation physique de chaud et de froid : tous fonctionnent comme corrélatifs objectifs pour des états psychologiques et philosophiques. Le roman est riche en images qui opèrent simultanément aux niveaux littéral et symbolique.

Visconti fait face au défi de traduire ce symbolisme littéraire dans le langage cinématographique. En grande partie, il y parvient avec succès, utilisant la lumière, la composition et le design sonore pour créer des équivalents visuels des symboles textuels de Camus. La célèbre séquence sur la plage, par exemple, utilise des éléments cinématographiques afin de créer une expérience sensorielle qui reflète fidèlement la description littéraire. Toutefois, le cinéma concrétise inévitablement des symboles qui, dans le texte, demeurent plus ambigus et ouverts à l'interprétation individuelle. L'image visuelle, aussi artistique soit-elle, possède une spécificité qui peut limiter les multiples couches de sens qu'un symbole littéraire peut contenir.

Le livre comme le film ont été créés dans des contextes historiques différents concernant la question coloniale, et cela se reflète dans leurs approches respectives. Le roman a été écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que Camus était encore en train d'élaborer ses perspectives sur l'Algérie et la question coloniale. Le film a été produit en 1967, après l'indépendance de l'Algérie et à une époque marquée par une conscience accrue des problèmes liés au colonialisme.

Cette différence temporelle entraîne des variations subtiles mais importantes dans la représentation des rapports entre colonisateurs et colonisés. Alors que le livre reflète les limites de la perspective de son époque, le film de Visconti témoigne d'une conscience légèrement plus aigüe des complexités de la situation coloniale, bien qu'il conserve encore bon nombre des présupposés problématiques de l'œuvre originale. La réception du roman et du film reflète également les époques et contextes culturels différents de leurs publics respectifs.

L'Étranger fut initialement accueilli comme une œuvre révolutionnaire qui défiait les conventions littéraires et morales. Son influence sur la littérature existentialiste et sur la culture intellectuelle européenne fut immense et durable. *Lo Straniero*, en revanche, fut reçu par un public déjà familier avec les thèmes existentialistes, non seulement à travers Camus, mais aussi à travers un mouvement culturel entier. Le film fut évalué à la fois comme adaptation et comme œuvre cinématographique indépendante, ce qui créa des attentes et des critères d'évaluation différents.

EN GUISE DE CONCLUSION

La comparaison entre le livre et le film met en lumière les limites et les possibilités spécifiques à chaque medium artistique. La littérature permet un accès direct à l'intériorité des personnages et peut explorer des concepts abstraits de manières que le cinéma ne peut égaler. La prose de Camus possède une qualité presque musicale qui crée des rythmes et des cadences impossibles à reproduire visuellement.

En revanche, le cinéma offre des possibilités sensorielles et émotionnelles que la littérature ne peut pas fournir. L'interprétation de Mastroianni ajoute des couches d'humanité et de complexité au personnage de Meursault, complétant – sans toutefois remplacer – la caractérisation littéraire. La mise en scène de Visconti crée des atmosphères et des ambiances qui enrichissent notre compréhension de l'histoire.

Malgré les différences inévitables entre des mediums artistiques distincts, *L'Étranger* comme *Lo Straniero* parviennent tous deux à transmettre l'essence de la philosophie existentialiste d'Albert Camus. Chacune de ces œuvres explore des thèmes tels que l'aliénation, l'absurde et la quête de sens dans un univers apparemment dénué de signification. Toutes deux présentent un protagoniste qui défie les conventions sociales par son honnêteté brutale et son refus de feindre des émotions qu'il ne ressent pas. Les points de convergence entre les deux œuvres sont plus fondamentaux que leurs divergences. Tant Camus que Visconti réussissent à créer des portraits convaincants d'un homme vivant en marge des normes sociales conventionnelles, non pas par une rébellion consciente, mais par une incapacité fondamentale à participer aux fictions collectives qui maintiennent la société unie.

En fin de compte, le roman comme le film demeurent pertinents parce qu'ils abordent des questions universelles sur l'existence humaine qui transcendent les époques et les cultures spécifiques. Le sentiment d'aliénation, la quête de sens, la confrontation avec la mortalité – ces thèmes continuent de résonner auprès des publics contemporains, faisant de ces deux œuvres des exemples durables du pouvoir de l'art à éclairer des aspects fondamentaux de l'expérience humaine.

La comparaison entre ces deux œuvres démontre que les adaptations cinématographiques réussies n'ont pas besoin d'être aveuglément fidèles au texte original pour en saisir l'essence. Elles doivent plutôt trouver des équivalents cinématographiques aux éléments littéraires qui ne peuvent être transposés directement, créant ainsi des expériences artistiques qui honorent l'esprit de l'œuvre originale tout en explorant les possibilités uniques du medium cinématographique.

RÉFÉRENCES

CAMUS, Albert. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard et Club de l'honnête homme, 1983. (9 volumes.)

LO STRANIERO. Réalisation : Luchino Visconti. Italie / France / Algérie : Dino De Laurentiis Cinematografica / Marianne Productions / Casbah Film, 1967. 104 min.

CAPÍTULO 2

A CRIPTA DO DESESPERO: O POÇO E O PÊNDULO, DE EDGAR ALLAN POE

Antonia Javiera Cabrera Muñoz¹

“(...) o juiz era o pai do oprimido, o tribunal o abrigo do inocente, a justiça o nervo do império gótico.”

Alexandre Herculano, Eurico, o presbítero (1844).

INTRODUÇÃO

EDGAR ALLAN POE: UMA ESTÉTICA DA LITERATURA E DO CINEMA

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) é considerado o pai do suspense e do terror na literatura, conhecido pelos seus poemas e contos publicados em *Contos do grotesco e do arabesco* (1840), *O gato preto* (1843), *O corvo e outros poemas* (1845) e *Annabel Lee* (1849). Seus contos oscilam entre a melancolia, o sobrenatural e o sombrio. Dono de uma estética que foi um verdadeiro marco na história da literatura norte-americana do século XIX e universal, sua primeira obra foi publicada em 1840, e trata-se de uma coletânea de 25 contos e um apêndice. A maioria composta por histórias curtas que variam entre três a cinco páginas, outros que chegam até 20 páginas, a ordem definitiva foi organizada por Poe e mantida ao longo das edições em inglês e traduzidas a outros idiomas.

No prefácio, Poe nos comunica acerca dos critérios de organização dos contos e do título, não sem deixar de tocar em um ponto polêmico a que o autor dá uma resposta um tanto quanto irônica: às acusações de críticos a respeito de que estaria plagiando histórias góticas provenientes da Alemanha, responde: “Se muitas das minhas produções tiveram como tese o terror, reafirmo que esse terror não vem da Alemanha, mas da alma; que deduzi este terror tão só das fontes legítimas, e que o levei tão só aos resultados legítimos” (Poe, 1840; 2017, p. 408)².

1 Docente do Curso de Letras (Português e Espanhol) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Doutora em Literatura e Pós-Doutora em Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1408929812033417> E-mail: antonia.cabrera@ufvjm.edu.br.

2 A partir das próximas citações aos contos de Poe, utilizaremos a edição traduzida por José Paulo Paes (2017), colocando apenas os números das páginas entre parênteses.

O terror, portanto, é um dos temas de que tratam os contos de Poe, mas não o único. Explica-se: se o terror vem da alma, é porque na alma produzem-se todos os sentimentos humanos possíveis e imagináveis, sobretudo os trágicos, que são os maiores e piores que uma alma humana pode produzir. Se o escritor se debruça sobre o terror, é porque a literatura gótica é um terreno fértil para tal. O terror (que é uma elevação do medo) é encontrado em todo lugar, em todas as culturas, épocas e civilizações. Portanto, é um tema universalmente humano. Ele nasce conosco, assim como o sentimento do amor.

Mas o terror também pode ser visto como uma ação ou uma coisa que espanta, amedronta ou aterroriza, e pode ter uma origem real ou imaginária. No caso dos contos de Poe, temos sempre um ou vários elementos referenciais que causam o terror, como é o caso do conto “A queda da casa de Usher”, publicado pela primeira vez em setembro de 1839 na *Burton’s Gentleman’s Magazine*, revista literária fundada por William Evans Burton, na Filadélfia, e da qual Poe era seu editor. Esse conto é considerado pela crítica especializada como o melhor exemplo da totalidade de Poe, onde cada elemento narrativo é altamente relevante (Beebe, 1967), trazendo a ideia de uma residência gótica como na obra de Horace Walpole (1717-1797), romancista inglês que inaugurou o romance gótico com a publicação de *O castelo de Otranto* (1764).

A ideia de uma casa espaçosa se desintegrando simboliza, também, a destruição do corpo humano, o que vem a ser uma das características mais recorrentes dos contos de Poe como se lê em “A queda da casa de Usher”. As janelas são descritas como olhos que testemunham a decadência de uma família doente (os irmãos Usher) em uma casa assombrada que vai se desintegrando a partir da visão de uma rachadura. Muitas alusões e referências são feitas por Poe no conto, especialmente as literárias e musicais, como E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor alemão do conto “Das Majorat” (1817), em que há muitas semelhanças entre as duas histórias, como a quebra em duas partes de uma mesma casa, sons assustadores à noite, a história dentro de outra história e até o nome do proprietário da casa de Hoffmann, “Roderich”, nome anterior a “Roderick” do conto de Poe. Em certo momento, o narrador está impressionado com as pinturas de Roderick e tenta animá-lo lendo com ele e ouvindo suas composições musicais improvisadas ao violão.

A respeito do título da coletânea de contos da qual “A queda da casa de Usher” é parte, *Contos do grotesco e do arabesco*, temos mais duas palavras-chave da poética de Poe que são justamente o grotesco e o arabesco que o autor teria trazido da antiga arte gótica. O grotesco seria algo horroroso, bizarro, inverossímil e satírico, enquanto que o arabesco seriam os estados metafísicos e psicológicos do terror, sendo, ambas, muito presentes nos contos do volume. No

caso de “A queda da casa de Usher”, temos um narrador não identificado que chega à casa de Roderick Usher. Esse narrador nos conta que recebeu uma carta de Roderick explicando-lhe que ele estava muito doente e que por isso precisava de uma companhia. Quando o narrador chega à casa – uma mansão – começa uma descrição detalhada de suas características mórbidas, incluindo a aparência de Roderick. O leitor, de saída, percebe que não vai encontrar uma história feliz, esperançosa e leve:

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei à construção, uma sensação de insuportável angústia invadiu meu espírito. (Poe, 2017, p. 229)

A sensação é a de imposição de sentimentos no leitor, e o escritor consegue fazer isso magistralmente: coloca o leitor na cena do conto, pois o narrador é alguém que lê a casa por dentro e por fora. Com essa introdução do conto gótico, além das histórias e da poesia lírica que compôs sob o signo da literatura gótica, pode-se perguntar, de início: sendo um dos escritores mais influentes da literatura universal e da cultura pop, será que tudo de ruim por que ele passou em vida ajudou a moldar sua imaginação fértil e turbulenta? Infelizmente, desde a infância, teve uma vida muito difícil, pois passou por experiências de luto, abandono e embriaguez mórbida, o que certamente acabou influenciando na escolha dos temas e na forma de abordá-los desde a primeira linha ou o primeiro verso. Embora sua temática seja variada, sempre cercou o tema da morte, pois conviveu com ela dolorosamente já em tenra idade:

Poe foi um gênio estranho que viveu em um casulo narcisista de tormento, teve uma vida repleta de tragédias e à margem da miséria. Sua ficção, tão espetacularmente guiada por temas de horror, sugere que suas histórias tenham sido originadas em seus sonhos mais recônditos. Nela o leitor se defronta com funerais prematuros, assassinatos movidos por vingança e múltiplos desvios de personalidade. Levando-se em consideração a proporção de toda a sua obra, Poe matou mais mulheres que Shakespeare, porém ele as mata e elas ainda assim retornam. Elas assombram, porém perdoam. Elas nascem umas das outras e se mesclam novamente na morte. Amadas ou odiadas, vivas ou mortas, elas são objeto de intensa devoção. (Perna; Laitano, 2009, p. 7)

No conto “O poço e o pêndulo”, escrito em 1842 e publicado pela primeira vez no final desse mesmo ano na revista literária *The Gift: a Christmas and New Year's Present for 1843* dos editores Carey & Hart da Filadélfia, sob o título “*The pit and the pendulum*”, não temos personagens, no plural, mas um único personagem, o narrador, que não tem nome e endereço, pois é, apenas, um condenado à morte

pela Inquisição Espanhola. O discurso literário é mais narrativo do que descritivo: narra tragicamente a crueldade dos seres humanos uns com os outros e examina o medo e a desesperança num ambiente de morte iminente.

Apesar da presença constante do clima trágico do início ao fim da narrativa, o narrador não se entrega jamais à morte. Ao contrário, em vários momentos, há um quê de esperança que prende a atenção do leitor: nessa cripta do desespero, expressa que “E o universo não era mais do que noite, silêncio e imobilidade” (p. 159), reconhecendo que pode vir a morrer, mas que, “Mesmo em meio às agonias daquele período, a natureza humana ansiava por alimento” (p. 172). Nessa e em outras tantas passagens, há uma expressiva humanidade *in crescendo* que torna o conto moderno e irônico.

Em meio às adaptações filmicas feitas do conto de Poe no século XX, uma, a nosso ver, se destaca, pois, como num palimpsesto, traz à tona e no centro de sua arte cinematográfica a poética trágica de Edgar Allan Poe: a obra filmica do diretor e crítico francês Alexandre Astruc (1923-2016), um curta-metragem gravado para a televisão francesa RTF em 1963 e transmitido pela primeira vez no dia 9 de janeiro de 1964. Foi protagonizado pelo ator francês Maurice Ronet (1927-1983), um dos atores favoritos dos diretores da *Nouvelle Vague*.

O curta-metragem intitula-se *Le puits et le pendule* (O poço e o pêndulo) e tem direção e roteiro de Astruc, que compôs uma versão resumida do conto. Em um texto célebre de final dos anos 40, cunhou a expressão *caméra-stylo* que, mais do que dizer “câmera-estilo”, quer dizer “câmera-caneta” ou “câmera-esferográfica”, em que defende que o cinema deveria caminhar na direção de outras artes, como a literatura. Sendo uma arte visual e móvel, para Astruc o cinema não deveria mais ser uma arte que foca seres e objetos em meio a uma história a ser contada em um tempo cronológico, mas uma arte da “expressão de um pensamento” (Astruc, 1948, s. p.), o que aproximaria o cinema da ideia de texto escrito. Essa ideia torna a arte cinematográfica mais densa, pois a imagem visual e móvel a que o telespectador vai assistir é rica em relações entre diretor, ator e telespectador. Diminuindo-se a presença ontológica de seres e objetos na cena, tem-se um aumento significativo de associações simbólicas e novas interpretações, o que dá margem a uma nova escritura do conto de Poe. Diz o crítico que a *mise en scène* “não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura.” (Astruc, 1948, s. p.). Assim, o tempo da imagem cinematográfica é reconfigurado para um tempo não mais cronológico, mas relacional.

Nessa perspectiva, o telespectador transforma-se num leitor literário e caberá a ele encontrar essas relações no cinema astruquiano que, como outro grande diretor e crítico, o russo Serguei Eisenstein (1898-1948), inovou a roteirização de filmes com ideias que viriam influenciar o cinema francês dos

anos 50 e 60 e após. No caso de Eisenstein, as inovações foram tantas e em vários aspectos que acabaram por influenciar também o cinema de Astruc no que se refere à disposição da imagem visual e móvel ao definir a montagem cinematográfica em cinco métodos: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual. Esses cinco métodos culminam num sexto método, a montagem vertical (Eisenstein, 2002).

Como se estivéssemos lendo uma partitura de orquestra, a montagem vertical vista em vários planos é a que vai levar, finalmente, o telespectador a decifrar a obra cinematográfica como se estivesse lendo um texto literário, em que o enredo define-se ou sugere mais pelo que diz e narra. Eis o objetivo do presente artigo, qual seja, o de propor uma leitura literária do curta-metragem baseada na leitura imagética do conto *O poço e o pêndulo* na tradução de José Paulo Paes, partindo-se da ideia de montagem vertical de Eisenstein e de *caméra-stylo* de Astruc. Aqui, lê-se o curta-metragem como um palimpsesto, ideia cunhada pelo crítico e teórico literário francês Gérard Genette (1930-2018) em *Palimpsestos* (2010).

UMA LEITURA LITERÁRIA DO CURTA-METRAGEM *LE PUITES ET LE PENDULE* (1964)

Astruc, influenciado por Eisenstein e para quem o estilo deveria ser antes uma “caligrafia” ou uma nova forma de pensar o cinema inaugurada por ele com um texto publicado em 1948 na revista *L'Écran français* (Paris: Front national des Écrivains), ajudou a formar a geração dos *Cahiers du Cinéma*, geração esta que viria a dar origem à *Nouvelle Vague* anos depois. Publicado na edição 144 de 30 de março de 1948, o texto intitulado “O nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*” trazia suas ideias sobre o estilo que versavam sobre a busca da melhor expressão de uma personalidade individual artística. Eis a base do que viria a ser considerado pelo crítico como o novo cinema moderno europeu pós anos 50: se o expressionismo alemão de início de século apresentava um impacto e um apelo emocional por meio do uso intenso de contrastes, ângulos profundos e formas abruptas, o novo estilo de Astruc fez o diretor se aproximar da literatura em mais de uma produção cinematográfica: *Une vie* (1958, 86 minutos), baseada em Guy de Maupassant; *Éducation sentimentale* (1962, 92 minutos), baseada em Gustave Flaubert, e o curta-metragem de 1964³, entre outros.

No caso de *Le puits et le pendule*, o conto foi resumido e adaptado para um curta metragem de 37:24. Sendo um dos pontos culminantes da filmografia

3 *Le puits et le pendule* (1964) tem roteiro de Alexandre Astruc, música de Antoine Duhamel, fotografia de Nicolas Hayer, cenografia de André Bakst e figurino de Marie-Thérèse Respens.

astruquiana e como uma verdadeira escritura, o autor – Poe – é emulado desde o início, pois temos a presença de um narrador em primeira pessoa, a iluminação e a movimentação da câmera colocadas em função dos pensamentos e movimentos narrados pelo protagonista em um estilo minimalista à la Robert Bresson (1901-1999) entre paredes, cores e sons.

Tal como Poe escreve sua melhor ficção, o cinema de Astruc foca na intensidade da narração de um único acontecimento, qualidade entrevista por Julio Cortázar no texto “O contista”, publicado em *Valise de cronópio* (2006) e em *Histórias extraordinárias* (2017). Nesse conto, o único acontecimento a ser narrado é a angústia de um condenado à morte pela Inquisição Espanhola e a incerteza acerca de sua salvação ou de sua morte. Sendo Edgar Allan Poe um gênio da ficção literária, a chegada repentina do exército francês do general Lasalle na histórica Toledo, na única esperança de o protagonista se salvar, nos dá a certeza de a história ser uma obra de ficção e não uma lenda, tal como fez o escritor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) nas suas *leyendas* escritas entre 1858 e 1865 que recontam histórias de diferentes lugares da Espanha medieval. E, sendo o conto a narrativa intensa de um único fato ficcional, esse fato é, portanto, falso. Eis porque Cortázar diz que, para se entender a ideia de Beleza exposta em *Filosofia da composição* (1846), é preciso se entender, primeiro, que o escritor norte-americano: (1) criou um acontecimento a ser narrado; (2) esse acontecimento é considerado falso pelo escritor; (3) o conto escrito é hedônico, ou seja, profanamente prazeroso. Isso nos dá a entender, em primeiro lugar, que a leitura de um conto de Poe – de qualquer um –, inaugura não só uma nova forma de escritura para o gênero conto, mas, sobretudo, uma nova forma de leitura: a imagem que está subentendida no conto ficará por conta do leitor potencial, mas, para isso, Poe fez de sua escrita ficcional um verdadeiro trabalho – daí o gênio – que teve a capacidade intrínseca “de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura” (p. 397). Se o conto foi escrito para ser lido como conto literário (como pura escrita ficcional) e não como mero acontecimento, o cinema de Astruc é uma volta a esse mesmo conto, portanto, à própria arte da ficção, pois se trata de um terror imagético e sem transcendência, quase inumano, ficando, assim, para o leitor, as consequências a respeito dos efeitos causadores da obra. E, sendo um terror ficcional, que assim seja lido, daí que Cortázar passa a caracterizar alguns dos efeitos causadores desse terror dos contos sem deixar de notar que o acontecimento da ficção (a imagem literária transfigurada pelo leitor) deseja, por fim, tocar na emoção do leitor, no profundo de sua alma e não na sua razão, pois o material bruto da escrita dos contos de Poe é sempre um produto anímico e inconsciente do autor, que pode ser um sonho, uma alucinação, alguma ideia obsessiva ou a influência do álcool e das

drogas. Como Poe era uma alma atormentada pelo que viveu, o escritor levou, para sua escrita ficcional, experiências pessoais e leituras de toda ordem, daí que busca, por meio da inovação do gênero, legitimar-se como imagem absoluta de alma atormentada perante o leitor. Mas essa legitimação não chega a ser transcendente, pois, conforme Cortázar, “em vez de ‘terror da alma’ deve-se ler ‘terror de minha alma’” (p. 409), assim, o estilo de Poe – considerado aqui como a busca da melhor expressão de uma personalidade individual artística, é a maior prova de que o leitor lerá a alma atormentada de um homem que cultivava para si a extrema solidão e a inadaptação em sociedade. Poe buscava em seu texto a condição de ser um artista de alma atormentada por meio do estranho: em vez do cânon, buscava pelo estranho no mundo que o fazia afastar-se desse cânon. Ou seja, na escrita ficcional de Poe, tudo deveria ser propositadamente estranho e desproporcional, tal como no alusivo trecho de “Ligeia”, conto publicado em 1838⁴, ao comentar sobre a beleza da personagem principal:

Em beleza de rosto, mulher alguma a igualou. Era a radiância de um sonho de ópio, visão aérea e encantadora, mais exaltadamente divina que as fantasias a flutuarem sobre as almas dormentes das filhas de Delos. Não obstante, nada havia em suas feições daquele modelado regular que aprendemos a cultuar nas obras clássicas do paganismo. “Não existe beleza rara”, diz Bacon, lorde Verulam, referindo-se, na realidade, a todas as formas e *genera* de beleza, “sem algo de *estranho* nas proporções”. (Poe, 2017, p. 19, grifos originais)

No caso de “O poço e o pêndulo”, nota-se que a entrada no tema do conto dá-se de maneira brutal e imediata, quase imperfeita, colocando o protagonista diretamente no seu ambiente trágico. Sendo um mestre na criação de ambientes, Poe vai desenhando o ambiente como fábula, ou seja, o próprio ambiente da narrativa a ser contada passa a ser dramático. Nesse ambiente, o protagonista atormentado deseja viver, recomeçar a vida, e a proposta de redenção por si mesma, ela não é transcendente, é quase não teológica. Aliás, o que foi um intento tanto de Poe quanto de Astruc, pois para ambos importava o supra-humano, aquilo que atingia a arte da ficção e a do cinema numa reconstituição de época e cenográfica magistrais. Desde a escolha do figurino (as cores e os materiais) à escolha dos elementos cenográficos macabros (o poço, o pêndulo, a maca de madeira e a extensa correia, os ratos albinos e as paredes), passando pela sonoplastia sugestiva, tudo deveria culminar para o efeito pretendido no espaço ficcional da ação.

No interessante artigo “O espaço ficcional no conto ‘O poço e o pêndulo’,

4 O conto saiu no *The American Museum of Science, Literature and Arts*. O editor, Nathan Covington Brooks, amigo de Poe, publicou os contos: “Ligeia”, “A predicament” (como “The scythe of time”) e “The haunted palace”.

de Edgar Allan Poe” de Cristina Rothier Duarte e Jaine de Sousa Barbosa (2018), temos a definição do espaço ficcional como categoria analítica da narrativa. Esse espaço pode aparecer de várias formas: geográfico, histórico, social, psicológico, etc. Se pensarmos no espaço em que nos movemos, ele é um lugar que apresenta três dimensões – largura, altura e profundidade, portanto, esse espaço é limitado ao físico. Mas, ao se estudar um espaço ficcional, contribui muito para sua análise o estado psicológico do protagonista, de modo que sua psique (entendida aqui como a reação de sua alma) num determinado espaço ficcional ajudará a especificar as funções deste numa narrativa. Assim, a análise pormenorizada do espaço ficcional nos revelará: (1) a caracterização das personagens; (2) a influência do espaço ficcional nas ações das personagens; (3) a ação por si mesma; (4) a localização física da personagem; (5) os sentimentos vividos pelas personagens; (6) o contraste do protagonista com as demais personagens; (7) a antecipação da ação.

Se fôssemos esboçar essa análise do espaço ficcional, teríamos de responder, antes, a algumas perguntas que seguem abaixo ao lado das respectivas respostas:

1. Qual é a situação enfrentada? É a de um condenado à morte que é deslocado forçadamente para um calabouço, uma prisão subterrânea sombria e úmida;
2. Como a personagem é afetada? Psicologicamente pela situação de angústia e fisicamente por meio de elementos cenográficos macabros;
3. Como a personagem age? Ela age tateando o recinto em que se encontra e procurando por saídas possíveis sem saber o que pode acontecer;
4. Em que espaço físico age? Ela está agindo dentro de um calabouço;
5. Quais são seus sentimentos passageiros nesse espaço? Agonia, esgotamento físico e mental, desespero, esperança, liberdade, alegria e incompreensão;
6. Há harmonia entre a psique do protagonista e o espaço? Não, pois tenta se controlar e se salvar durante o tempo em que transcorre a narrativa;
7. O espaço apresenta índices da narrativa subsequente? Sim, temos diversos índices do que está por vir na narrativa.

Segundo essas respostas, temos que o espaço ficcional da narrativa em questão causa uma aterrorizante sensação de desconforto e de medo no protagonista, pois não há harmonia entre a personagem e o espaço em que se encontra, não há plena aceitação. Duarte e Barbosa explanam noções importantes acerca do espaço ficcional, entre elas, as de topofilia e topofobia. Essas noções “referem-se à relação desenvolvida pelo personagem (e/ou narrador) frente ao espaço narrativo” (2018, p. 248), em que, ora há harmonia perfeita entre a

personagem e o espaço (topofilia), ora há desarmonia entre esses dois elementos narrativos (topofobia). Na análise do espaço ficcional da literatura fantástica, esse espaço adotará um protagonismo ainda maior do que as personagens, pois “conferirá ao acontecimento o teor de apreensão necessário para a criação de uma atmosfera de tensão que deve permear essa narrativa, e será ele que intensificará a monstrosidade dos elementos naturais” (Duarte; Barbosa, 2018, p. 249), recolocando a função do espaço ficcional de mero cenário inerte para quase uma *persona* narrativa, deixando a função de ser um elemento meramente presente para assumir a função de um ser cruel e causador das sensações na psique atormentada do protagonista de tal maneira que, quando o protagonista descreve o espaço ficcional, não o comenta minuciosamente, antes, passa a indagar acerca do lugar e de sua condição nesse mesmo lugar:

Até aqui, não tinha aberto os olhos. Sentia que estava deitado de costas, desamarrado. Estiquei a mão, e ela caiu pesadamente sobre algo úmido e duro. Deixei que ela ali ficasse alguns minutos, enquanto me esforçava por descobrir onde poderia estar e o que eu poderia ser. (Poe, 2017, p. 161)

Por esse trecho, e mesmo que a caracterização do espaço ficcional seja a de uma topofobia, um espaço que repulsa e atua contra o protagonista, a construção narrativa, e segundo a nossa hipótese de leitura, ela existe é para o protagonista assumir o controle da situação e dominar o caos no calabouço. Ou seja, a leitura imagética que propomos aqui é que, para além de ser somente um espaço ficcional que limita os pensamentos e movimentos do protagonista nesse calabouço macabro, ele é um espaço que, dada sua natureza de ser quase uma *persona* narrativa, passa a desafiar constantemente a psique do protagonista. Assim, após sentir que tocava sobre algo úmido e duro, sem definição alguma do que era esse algo naquele momento, seu próximo desafio passa a ser abrir os olhos: “Por fim, com fero desespero no coração, abri rapidamente os olhos. Meus piores pensamentos, então, confirmaram-se. O negror da noite eterna rodeava-me.” (p. 161). Por fim, decidiu respirar: “Esforcei-me por respirar. A intensidade das trevas parecia oprimir-me e sufocar-me. A atmosfera estava intolerantemente confinada. Conservei-me ainda tranquilamente deitado, fazendo esforços para exercitar minha razão.” (p. 161-2).

Estando no meio da noite e recobrando a razão, o protagonista tenta entender sua verdadeira condição: “Recordei os processos inquisitoriais e tentei, a partir desse ponto, deduzir minha verdadeira condição.” (p. 162). Daqui em diante, passa a se questionar acerca de seu destino e a aguardar pela morte certa, pois sabia que esse era o destino de quem estava preso nos calabouços de Toledo: “Conhecia muito bem o caráter de meus juízes para duvidar de que o resultado seria a morte, e morte de insólita acritude. O modo e a hora eram tudo que me ocupava ou me perturbava.” (p. 163).

Enquanto permanecia preso e diante da dificuldade encontrada para certificar-se de onde estava ou em que tipo de calabouço inquisitorial estava, tenta, em vão, achar uma solução que lhe poderia dar a ideia do lugar preciso, mas, caminhando cambaleante num chão úmido e escorregadio, tropeça e cai: “Minha excessiva fadiga induziu-me a permanecer deitado, e logo o sonho se apoderou de mim naquele estado.” (p. 164).

Após abrir os olhos, respirar e tentar raciocinar nesse calabouço, eis mais uma ação humana que vem à tona nesse momento: o sonho do protagonista, simbolizando que está encerrada a primeira parte do conto, um início abrupto para forçar a entrada do condenado à morte no calabouço. Na segunda parte, temos as ações macabras do espaço ficcional como *persona* narrativa, como afirmamos, pois logo aparecem, em sequência, elementos referenciais que causam o terror como no conto “A queda da casa de Usher”: um pão e uma bilha d’água, o poço circular, uma porta que se abre e fecha subitamente, um clarão que reluz em meio à escuridão e logo desaparece, uma luz viva e sulfúrea que lhe permitiu ver “a extensão e o aspecto da prisão” (p. 167), a forma quadrada da prisão, enormes chapas que cobriam as paredes, imagens repugnantes nas paredes, “Figuras de demônios em atitudes ameaçadoras, com formas de esqueletos, e outras imagens mais realisticamente apavorantes se espalhavam por todas as paredes, desfigurando-as.” (p. 168), a armação de madeira, a correia comprida, o prato de barro e o teto disposto a uns dez a doze metros e que “era construído de maneira idêntica à das paredes laterais.” (p. 169). Enfim, tudo no calabouço estava disposto de maneira necessariamente macabra, pois esses elementos representavam as constantes ameaças de morte e o sentimento de medo no protagonista. Nesse teto macabro, o elemento referencial mais importante da narrativa passa a ser o pêndulo, que simboliza a passagem do tempo cronológico, só que o pêndulo carregava algo que se assemelhava a uma navalha: “parecia pesado e maciço, estendendo-se para cima, a começar do gume, numa sólida e larga estrutura. Estava ligado a uma pesada haste de bronze, e o conjunto *assobiava* ao balançar-se no ar.”. (p. 170, grifo original). Esse movimento do pêndulo em direção ao seu corpo indefeso era o que dava a ele a sensação do tempo interminável, pois em certo momento o protagonista quis alcançar a sua lâmina:

O odor da lâmina afiada entrava-me pelas narinas. Rezei, fatiguei os céus com minhas preces, rogando que descesse mais rápida. Em louco frenesi, lutei por erguer-me ao encontro do balanço da terrível cimitarra. Mas, depois, acalmei-me de repente e fiquei a sorrir para aquela morte cintilante, como uma criança diante de um brinquedo raro. (Poe, 2017, p. 171)

O protagonista sentia momentos de insensibilidade provenientes de seus constantes devaneios, que ora o faziam desmaiar, ora sonhar, perdendo os

sentidos até sentir-se “um imbecil – um idiota.” (p. 172). Essa sensação de perda para si mesmo (onde tudo parece não ter solução) é que o fez, paradoxalmente, manter-se vivo naquela situação macabra. Estando amarrado sobre uma armação de madeira de pouca altura disposta sob o terrível pêndulo que descia aos poucos em direção ao seu coração, teve um passageiro vislumbre de calma e pensou: “Pela primeira vez em muitas horas – ou talvez em muitos dias – *pensei*.” (p. 174, grifo original). Por estar amarrado com uma correia inteiriça e não separada por partes, o caso parecia ter alguma luz nesse claustro: “A ideia inteira fazia-se agora presente – fraca, apenas razoável, apenas definida, mas, mesmo assim, inteira. Pus-me de imediato a tentar executá-la com a nervosa energia do desespero.” (p. 175). Importa notar que o desespero aqui não é tanto o de medo, mas o de um crescente nervosismo por ele ter encontrado uma possível solução para mais uma situação macabra criada pelo espaço ficcional. Nessa caverna escura, estando recluso à semelhança da caverna de Platão, famosa alegoria retirada de *A República* (livro VII), a narração aparentemente inverossímil viria a ter contornos cinematográficos, posto que os fatos movimentam-se como numa câmara lenta, porém contínua e reveladora:

A princípio, os vorazes animais ficaram espantados e terrificados com a mudança, com a cessação do movimento. Recuaram alarmados; muitos procuraram o poço. Mas isso foi só por um momento. Eu não contara em vão com sua voracidade. Observando que eu permanecia imóvel, um ou dois dos mais audazes pularam sobre o cavalete e farejaram o loro. Isso pareceu ser o sinal para uma corrida geral. Do poço, precipitaram-se tropas frescas. Agarraram-se à madeira, correram sobre ela e saltaram, às centenas, por cima de meu corpo. Não os perturbou em nada o movimento cronométrico do pêndulo. (Poe, 2017, p. 175-6)

Os “vorazes animais” que marcariam o início da terceira e última parte do conto, quando o protagonista se despede dos elementos referenciais macabros, eram os ratos. O rato, sendo um símbolo da espiritualidade em várias tradições orientais e ocidentais, possui várias acepções, sendo uma delas a resiliência, pois os ratos são animais que se adaptam a ambientes os mais diversos e conseguem sobreviver em situações extremas. Essa capacidade de adaptação é um sinal do motivo pelo qual Poe escolheu exatamente o rato e não outro roedor para desatar a correia macabra: pela sua habilidade nas pernas, no farejo e nos dentes, eles são dotados de sentidos extremamente apurados capazes de detectar movimentos, sons e cheiros. Como são instintivos e comunicativos entre si, ao estar besuntada a correia de gordura, hordas e hordas de ratos se apoderaram do corpo do protagonista como numa verdadeira cena de cinema:

Evitando-lhe os golpes [do pêndulo], ocuparam-se com a correia besuntada de gordura. Apertavam-se uns aos outros, formigavam sobre mim em pilhas sempre crescentes. Torciam-se sobre minha garganta; seus lábios frios procuravam os meus; eu estava semissufocado pelo peso dessa multidão. Um nojo, para o qual o mundo ainda não inventou nome, arfava-me o peito e me enregelava o coração com pesada viscosidade. Mais um minuto, porém, e senti que a luta estaria terminada. Percebi com clareza o afrouxamento da correia. Sabia que, em mais de um lugar, ela já devia estar cortada. Com resolução sobre-humana, permaneci *imóvel*. (Poe, 2017, p. 176, grifo original)

Dessa propositada e inverossímil cena cinematográfica, importa notar a última palavra destacada do trecho, “imóvel”. Enquanto o protagonista está preparado para a morte, ou seja, imóvel e pronto para ser literalmente rasgado pelo poderoso pêndulo, os ratos, que na Grécia Antiga simbolizavam avareza, ganância e roubo por conta de invadirem os armazéns de grãos e roubarem comida, simbolizavam também proteção, posto que no poema épico da *Iliada*, há uma passagem onde o deus Apolo é chamado de Esminteu, o qual deriva de uma palavra antiga que significa “rato”. Assim, Apolo, o deus rato ou o caçador de ratos, simboliza uma dualidade, pois, ao mesmo tempo em que é a divindade das pragas, que pode propagar a peste, também é o deus que se transforma em rato justamente para proteger a colheita e a agricultura desses roedores.

De maneira análoga, em alguns lugares da Europa Medieval, o rato tinha uma interessante simbologia com o mundo terreno e o mundo divino. Como uma criatura vinda do submundo e que possui forte ligação com o solo, acreditava-se que ele era um mediador entre a vida física e a espiritual. Era visto como um mensageiro entre o céu e a terra, carregando as almas para o céu. Não por acaso, muitos contos de fada têm o rato como uma personagem importante. Exemplo disso está na obra do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), que escreveu *Ole lukøje* em 1841. Traduz-se literalmente por “Olavo fecha-olho”. Esse personagem havia tido uma versão anterior, em 1817, com o conto “O homem da areia” de E. T. A. Hoffmann.

Tal como fizera em outros textos, Andersen recupera o mito em torno de um ser misterioso que representa a chegada do sono e dos sonhos que as pessoas terão durante a noite, especialmente as crianças. Esse ser misterioso carrega, na história de 1841, dois guarda-chuvas: um dotado de sonhos bons e outro sem nenhum sonho, este destinado às crianças mal-educadas. A personagem de Hjalmar, menino bem comportado, passa por uma semana cheia de aventuras que ele tem em sonhos ao lado de *Ole lukøje*. No sonho de quinta-feira, temos um convite para o matrimônio de dois ratinhos. Ao se deslocarem pela extensa galeria que fica sob o soalho da casa, a ratinha pergunta ao menino vestido de soldadinho de chumbo: “– Não há aqui um aroma delicioso? – perguntou a

ratinha que o puxava. – Toda a galeria foi untada com toucinho. Não pode haver coisa mais deliciosa!” (Andersen, 1978, p. 207). Na festa, via-se uma imensidão de ratinhos felizes no salão que estava completamente untado com toucinho.

Importa explicar, de maneira bem resumida, que o matrimônio, na acepção cristã da palavra, é uma instituição não apenas humana, mas divina. Divina, por vir do próprio Deus, porque o quis por livre arbítrio, e divina porque Deus elevou a união matrimonial à condição de verdadeiro sacramento da Nova Aliança após o Pecado Original: “Grande é este mistério; digo-o, porém, a respeito de Cristo e da igreja” (Efésios, 5:32). Disso podemos deduzir que, por meio dos ratinhos representados na fábula, Andersen retoma a ideia de que contrair matrimônio (ou aliar-se a Deus) é uma coisa deliciosa, portanto, divina e poderosa. Em Poe, a presença das centenas de ratinhos lambendo a gordura e roendo a correia macabra pode significar essa aliança com o ente superior divino por meio da inteligência e da aceitação, pois a simbologia do rato albino na cultura hindu nos ensina sobre a resiliência e a adaptação às circunstâncias quaisquer que elas sejam. Diz-se na Índia que qualquer um que avista um rato albino no Templo Karni Mata, localizado em Deshnoke, na Província do Rajastão, será agraciado com um ano inteiro de prosperidade. Ou seja, qualquer pessoa que, uma vez estando nesse Templo, avista um rato branco em meio aos demais ratos, terá uma vida longa e feliz. Não por acaso, na simbologia do curta-metragem de Astruc e em uma das cenas mais icônicas e longas da obra, o ator olha em direção ao chão e visualiza um grupo de ratos brancos.

Nessa cena, que dura do minuto 20:31 ao minuto 27:52, temos, de um lado, o som forte do pêndulo balançando e descendo; de outro, o ruído e a presença dos ratos, que decidem subir, no momento preciso, sobre o corpo do protagonista atrás de comida. Essa sintomática cena dos ratos acontece no momento em que o protagonista declara para si mesmo sobre as terríveis oscilações do pêndulo:

Vi que dez ou doze oscilações poriam a lâmina em real contato com as minhas roupas. A correia que me envolvia era única. O primeiro atrito da navalha sobre qualquer parte da correia poderia cortá-la, de modo que eu poderia desamarrar-me com a mão esquerda. A correia me envolvia totalmente, em todas as direções, exceto no caminho do coração. Mal deixara minha cabeça pender quando reluziu em meu espírito algo que eu não saberia melhor definir senão como a metade informe daquela ideia de libertação, da qual apenas outra metade flutuava interminantemente pelo meu cérebro, quando eu notei o prato. (Astruc, 1964, em tradução da legenda do vídeo)

Após olhar para o prato e pegar um simbólico pedaço de carne estragada, diz: “A ideia estava agora presente, débil, pouco razoável, mal definida, mas ainda

assim... inteira.” (1964, em tradução da legenda do vídeo), dando a entender para si mesmo que a inteligência o havia iluminado para uma possível salvação ou libertação definitiva para a vida. Passa a engordurar a parte de cima da camisa branca (onde ainda pulsava seu coração puro) e outras partes da extensa correia, aguardando pela subida dos ratos antes que o pêndulo rasgue sua camisa branca. Num acesso ainda tímido de alegria, o protagonista aguarda ansiosamente pela subida dos ratos albinos até que o impossível acontece: os ratinhos permanecem sobre o corpo do condenado à morte, e ele se move rapidamente com o fito de se libertar não só da maca de madeira, mas do pêndulo que estava próximo de rasgar o seu corpo incólume. A cena é ainda mais sintomática, pois a *caméra-stylo* de Astruc se posiciona não mais em um ângulo paisagístico e amplo da imagem móvel, mas em um ângulo de retrato, como se ela estivesse reescrevendo o conto de Poe sob o olhar não mais do diretor de cinema, mas do escritor de ficção: no minuto 25:33, o pêndulo chega a derrubar um dos ratos, aproximando o pêndulo da camisa que vinha sendo rasgada. A partir desse minuto, a câmera se posiciona atrás do condenado à morte e o telespectador do curta-metragem passa a ver e a sentir o desespero que o acomete nessa cripta no momento em que um dos ratinhos sobe sobre a camisa branca e começa a roer rapidamente o lado esquerdo da correia presa próxima ao coração do ator. Eis a escrita ao modo do palimpsesto de que falávamos ao citar a obra de Genette (2010): se a poética, no século XX, tem como objeto a transtextualidade ou a necessária transcendência textual, então a linguagem do cinema é uma das linguagens onde essa transcendência textual deve ocorrer de modo recorrente, como é o caso do curta-metragem de Astruc que faz uma releitura do conto ficcional de Poe. Conforme vimos, há, sim, em sua obra *Le puits et le pendule*, uma relação de co-presença ou de uma efetiva presença de um texto em outro, pois a linguagem cinematográfica de Astruc não só alude a obra de Poe no título traduzido, como decide livremente aludir o texto ficcional do conto quando seu diretor precisa para dar sequência ao roteiro cinematográfico. Um exemplo dessa alusão é o que acabamos de ver com a cena da sintomática entrada dos ratinhos.

Como num verdadeiro palimpsesto, o novo texto de Astruc revela que, para além de somente termos uma leitura alusiva ao conto, o curta-metragem é, na verdade, um *paratexto* no sentido de se estar diante de outra coisa que é um novo texto escrito por uma “câmera-esferográfica” que reescreve sobre um texto existente. Genette afirma que o palimpsesto é o mesmo que um *hipertexto*, onde “todas as obras [são] derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (2010, p. 5). O autor reconhece cinco tipos de relações intertextuais, ressaltando que, contrariamente aos teóricos da linguística e da semiótica como Julia Kristeva (1969; 1974) e Michael Riffaterre (1981; 2022), sua acepção

intertextual é sempre “da obra considerada na sua macroestrutura, campo de pertinência das relações que estudarei aqui” (2010, p. 15).

A denominada *hipertextualidade* é a relação intertextual que vai predominar nas suas análises de obras literárias, conforme se transcreve abaixo:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. (...) Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo rei). Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (Genette, 2010, p. 18, grifos originais)

O que temos na relação intertextual Poe-Astruc é uma *transformação* de uma obra em outra, que, no caso do cinema francês, como na *Nouvelle Vague*, marcou uma ruptura em relação a um cinema tradicional e roteirista ao inovar narrativas, estéticas e conceitos. O termo da nova onda foi criado por Françoise Giroud (1916-2003) em 1958, que teve seu início com *Le beau serge* (Claude Chabrol, 1958)⁵. Mas, antes dessa onda, Alexandre Astruc escreveu o texto que antecipou a criação da *Nouvelle Vague* em 1948. Nesse texto mencionado anteriormente, a palavra *stylo*, em francês, quer dizer “caneta”, ou seja, esse cinema imediatamente anterior à *Nouvelle Vague* seria um cinema a ser realizado com uma assinatura, passando a existir um cinema feito por um autor mais do que por um diretor, tal como a literatura é escrita por um autor. Sendo uma arte autoral, cada diretor teria seu próprio *stylo* de filmar.

O texto publicado por Astruc, mais do que testemunhar a existência de um cinema nessa nova estética, se antecipou e passou a difundir a necessidade premente de criá-lo: “É impossível deixar de ver que algo está acontecendo no cinema. Corremos o risco de nos tornarmos cegos diante da produção corrente, que mostra todos os anos o mesmo rosto imóvel, onde o insólito não tem vez” (1948, s. p.). Nomes como os dos cineastas Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker e a nova geração que criou a *Nouvelle Vague* em torno da revista *Cahiers du Cinéma* com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Pierre Kast e Jacques Doniol-Valcroze

5 Outros filmes que consolidaram a *Nouvelle Vague* são *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) e *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), que introduziu rupturas narrativas e popularizou o *jump cut*, um tipo de corte que remove parte de uma tomada gerando dois planos e uma transição brusca entre eles. Esse corte cria um efeito de saltos para frente no tempo na cronologia de uma cena, amplamente utilizado em *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), que teve roteiro de Marguerite Duras (1914-1996).

abraçaram a ideia de haver um novo conceito de fazer cinema. Assim, a *Nouvelle Vague* não poderia ter tido outro início senão como o óbvio resultado de uma teorização prévia: a produção fílmica passou a ser mais do cineasta-pensador do que do cineasta-produtor.

Com essa mudança de papéis, o diretor passa a decidir sobre todos os aspectos relacionados à produção do filme, que envolve desde o orçamento, a roteirização, a direção da ação, a cenografia, a sonoplastia, os figurinos, a maquiagem até a escolha da montagem final. Para que essa guinada artística acontecesse nos anos vindouros, no seu texto inaugural de uma nova estética, Astruc coloca que o cinema, para se mostrar definitivamente novo, precisa ser uma nova arte de vanguarda (*avant-garde*) em relação ao que se vinha fazendo antes:

Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. (Astruc, 1948, s. p.)

Essa nova arte é o cinema produzido por Astruc que reuniu, por meio de uma linguagem artística contemporânea, diversas áreas (a arte e a técnica, a psicologia, a metafísica e as ideias em voga na passagem dos anos 50 aos anos 60 e após) em uma nova concepção pluralista de se fazer cinema: “Por isso não é mais possível falar de um cinema. Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento.” (1948, s. p.). Mais adiante no texto, dirá que “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema. A criação dessa linguagem preocupou todos os teóricos e autores de cinema desde Eisenstein, até os roteiristas e adaptadores do cinema sonoro.” (1948, s. p.).

Nessa linha, Eisenstein consolidou a linguagem cinematográfica no início do século XX, tendo produzido seu primeiro filme, *A greve* (1924), em função do que Astruc passaria a defender anos depois: a ideia de uma montagem final inédita de cunho autoral. Nesse filme, temos a ideia de uma “montagem de atrações” em que as imagens são escolhidas independentemente da ação, apresentadas não em sequência cronológica, mas a bel-prazer do diretor para que se possa extrair o máximo de impacto psicológico.

No ano seguinte, dirige aquele que vai ser um de seus grandes filmes, *O encouraçado Potemkin*. Filmado em apenas dois meses e montado com extraordinário apuro técnico, *Potemkin* tem cenas cujo ritmo supera, com folga, o clipe pós-moderno da nova geração MTV. Em seguida, produz *Outubro*, especialmente preparado para as comemorações do décimo aniversário da Revolução de Outubro de 1917, mas lançado apenas em 1928 em virtude de

que todas as cenas que incluíam a personagem de Leon Trotsky (1879-1940) foram cortadas a pedido. Com esse filme, Eisenstein começou a perder prestígio junto às autoridades soviéticas, pois sua arte teve uma guinada na montagem cinematográfica, apresentando uma estrutura de base complexa e abundância de metáforas abstratas, o que fez diminuir a mensagem e o conteúdo propagandístico da política soviética, sem ter tido o mesmo impacto que *O encouraçado Potemkin* teve. Após uma temporada nos Estados Unidos, retorna à União Soviética e é encarregado de filmar *Alexander Nevski* (1938), um filme épico russo que retrata a história do príncipe homônimo que, em 1242, liderou o exército russo contra a invasão dos cavaleiros teutônicos. Esse filme se torna mais um clássico do diretor russo, que logo depois conceberá a história de outro herói nacional, Ivã IV, “O terrível”, em uma trilogia que não chegou a ser concluída em função da morte do diretor em 1948.

Eisenstein teve uma carreira breve se comparada às de outros cineastas, mas foi um dos primeiros grandes diretores a testar novas ideias que influenciaram de maneira definitiva gerações posteriores. Em obras editadas como *O sentido do filme* (1942; 2002) e *A forma do filme* (1949; 2002), vemos um verdadeiro sentido da arte não só cinematográfica, mas o sentido de outras linguagens. Ademais do cinema, Eisenstein é autor de peças teatrais, desenhos, teorias e demais análises que ainda são objeto de estudo e prática.

Conforme observa Adilson Mendes, organizador do volume *Eisenstein / Brasil / 2014*, em *A greve*, Eisenstein já vem com uma nova ideia de montagem em que se vê um claro rompimento “com a linearidade narrativa, justapondo elementos aparentemente díspares, mas que reforçam uma ideia-força.” (2014, p. 47). No filme seguinte, *O encouraçado Potemkin*, vemos novos recursos: “angulações singulares, largura dos planos, ritmo interno, duração. Tudo na busca da participação do espectador na produção de sentido da imagem. A avançada concepção (...) mescla formas artísticas como o Kabuki, o ideograma, o desenho, o teatro, o circo.” (2014, p. 47).

Assim, durante seu processo de criação, Eisenstein criou diversas teorias que tiveram a montagem como objeto de estudo, mudando bastante em relação ao seu ponto de vista inicial. Essas mudanças se observam ao longo de sua carreira, chegando a considerar o cinema ao mesmo tempo uma máquina e um organismo vivo em que a expressão é passível de ser quase mística. Os cenários, os figurinos e outros tantos elementos cenográficos são utilizados para quebrar a linha de pensamento do realismo, como bem anotou Astruc:

Todo filme, por ser um filme em movimento, ou seja, que se desenrola num tempo, é um teorema. Ele é o ponto de passagem de uma lógica implacável, que vai de uma extremidade a outra dela mesma, ou melhor ainda, de uma dialética. Essa ideia, essas significações, que o cinema

mudo tentou criar através de associações simbólicas, nós compreendemos que elas existem na imagem mesma, no desenrolar do filme, em cada gesto dos personagens, em suas palavras, nos movimentos de câmera que ligam os objetos e os personagens a estes. (Astruc, 1948, s. d.)

No caso de Eisenstein, a montagem era como enxergar blocos de construção onde cada bloco deveria ser trabalhado de forma independente e onde o todo final daria forma ao cinema. Durante suas experiências criativas, o diretor elaborou a teoria das montagens, criando cinco métodos de diferentes alcances e complexidades conforme afirmamos anteriormente.

Na montagem métrica, o diretor utilizava o comprimento e a proporção de fragmentos dos planos de cena como num compasso musical, aumentando ou diminuindo seus tamanhos para formar a sequência filmica. Na montagem rítmica, o tamanho dos planos não era o único fator importante, pois ele buscava dar ênfase ao conteúdo desses fragmentos de modo que se tornassem fatores igualmente importantes na composição do filme. Ao unir os dois primeiros tipos de montagem na cena filmica, Eisenstein buscava criar sensações impactantes nos telespectadores, tal como acontece quando ouvimos a música de Beethoven. A sequência rítmica dos primeiros compassos da 5ª Sinfonia é um claro exemplo de que o ritmo se alia ao conteúdo para dar o sentido.

Na montagem tonal, todas essas sensações são acompanhadas de um movimento único, chamado emotivo e melódico, por meio da escolha das luzes, cores, formas, etc., de modo que o telespectador reflita sobre o que está sentindo. Na montagem atonal, as montagens anteriores aparecem de uma forma ainda mais livre na cena, havendo uma ausência de movimentos de tensão ou de pontos de domínios de tensão, proporcionando ao telespectador estímulos igualmente sensíveis. Na montagem intelectual, o cineasta utiliza-se de montagens ainda mais complexas onde busca, cada vez mais, inserir suas ideias em sequências expressivas, chegando a alcançar, da mesma maneira, o íntimo do telespectador na sua liberdade de sentir e de interpretar. A montagem vertical seria a culminação de todos os métodos anteriores, descritos aqui muito sumariamente para fins de análise do conto de Poe *transformado* no curta-metragem de Astruc.

Na montagem vertical, temos finalmente o processo de relação entre as cenas, que é fundamentalmente o processo de reflexão que a justaposição de planos de cena produz na mente do telespectador. Ou seja, enquanto os outros métodos de montagem buscam provocar uma relação ou sensação emocional no telespectador, a montagem intelectual – assim como a vertical – visa entregar uma resposta por meio da construção de ideias e conceitos ideológicos diversos: “A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.” (Eisenstein, 2002, p. 86).

E como o telespectador construirá na sua mente imaginativa essa reflexão que a justaposição de planos de cena produz? Parece-nos que uma das respostas possíveis para tal questionamento está no momento em que o curta-metragem se desenrola para o seu final após a libertação do condenado à morte na cena do pêndulo, ao conseguir, finalmente, se livrar da extensa correia que o amarrava junto à maca de madeira. No minuto 27:00, ele sai desesperadamente da maca de madeira pelo lado superior da maca e, no minuto 27:14, temos um condenado à morte livre da poderosa lâmina do pêndulo, que balança sozinha sob a maca sem haver rasgado quase nada. No minuto 27:27, inicia uma música de cordas, fazendo um acompanhamento quase místico para a consequente subida da lâmina, que é observada de pé pelo condenado à morte. Ela some na parede do teto, que tem uma forma simbólica desenhada: pode-se pensar que é a forma de Zeus ou de Júpiter, o deus greco-romano supremo, senhor de todas as coisas terrenas e a conexão humana com o divino. No minuto 28:11, o narrador diz: “Por enquanto, ao menos, eu estava livre. Livre... E nas garras da Inquisição!”. Após essa simbólica fala, uma luz penetra na cripta do desespero, como se iniciasse outra cena inesperada por ele: “Todos os meus movimentos estavam sendo vigiados” (minuto 28:23), diz, “Havia escapado da morte e de uma forma de agonia” (minuto 28:29), “para ser entregue a qualquer outra forma pior do que a morte” (minuto 28:31). No minuto 28:43, uma nova música toca, desta vez de suspense, e o condenado à morte observa o recinto como se estivesse questionando-o: a música acompanha o toque das suas mãos nas paredes macabras. De repente, se põe a olhar o poço abaixo (minuto 29:23): cobras aparecem aos seus olhos, nadando no lodo. A visão horripilante o faz se afastar do poço (minuto 29:39), até que uma nova luz surge perseguindo-o (minuto 29:43). Nessa hora, ouve-se um bater constante de placas de metal, cada vez mais fortes até que, no minuto 29:51, há um deslocamento voluntário de uma das paredes macabras: o condenado à morte (e o telespectador) se prepara, neste momento, para uma justaposição de planos de cena que, na leitura literária do curta-metragem baseada na leitura imagética do conto, é justamente o que vai culminar no sentido final da obra transformada do conto de Poe. No minuto 30:18, a maca de madeira macabra se desloca em direção ao condenado à morte por meio do movimento intenso das paredes. A sensação é de claustrofobia numa cripta macabra, mas o protagonista, estando de pé e de olhos bem abertos, não se rende, pois observa tudo o que vai acontecendo ao redor, deixando para o telespectador sentir e interpretar livremente o que está assistindo. No minuto 30:58, o narrador inicia com o seguinte texto: “A morte, qualquer morte, mas não a do poço!”. Após essa fala, a bilha d’água cai no poço pelo movimento que a maca faz no minuto 31:22. Logo depois, no minuto 31:36, o narrador suspira:

“Louco! Não compreendera que impeliavam-me ao poço? Poderia eu resistir ao seu fulgor, suportar sua pressão?”. Vendo o ângulo da cena fechar-se de cima para baixo, o telespectador vê o condenado à morte ser miseravelmente cercado aos poucos pelas paredes macabras junto ao poço. Tudo, no entanto, não passa da ficção da *caméra-stylo* de Astruc, pois os elementos vão se mostrando cada vez mais inverossímeis aos olhos do telespectador. No minuto 31:58, seus sapatos gastos aparecem pisando a borda do poço, mas o protagonista sai dali e volta mais uma vez ao mesmo lugar, mostrando que seus sapatos poderiam cair no poço, chegando a tropeçar e deixar cair uma das pernas dentro dele. No minuto 32:28, não vendo saída, finalmente o protagonista cai exausto e poussa sua cabeça na borda do poço, resignando-se à vontade da Inquisição toledana. Nesse momento, tal qual uma Fênix, a ave mitológica que representa o renascimento e a esperança em várias culturas, uma fumaça começa a aparecer de dentro do poço, e a mesma música quase mística de cordas que havia tocado na cena da libertação do pêndulo macabro passa a tocar a partir do minuto 32:34. O condenado à morte visto de cima para baixo e estando deitado com a cabeça inclinada na borda do poço, ouve mais uma vez essa música mística como se fosse um canto gregoriano instrumental ressoando em uma cripta religiosa ou em uma catacumba. A *caméra-stylo* passa, então, a gravar outros lugares dessa cripta, tais como itens amadeirados e tochas em chama, até que, no minuto 33:28, a parede móvel se afasta misteriosamente. Ao ouvir o ruído da parede se afastando, o condenado à morte se levanta e se deita no chão, mas com a cabeça voltada para cima. Nesse momento, espera por um novo acesso do macabro prostrando-se sobre a maca de madeira, mas eis que de repente trompetes tocam ao longe em sinal de aviso de que algo novo irá acontecer. No minuto 34:10, o protagonista se levanta para ouvir a música repetida nos ritmos de uma parada militar. No minuto 35:11, o narrador se dá conta do fato de que “As paredes recuaram! O quarto recuperou sua forma anterior”. No minuto 35:17, uma luz se acende de repente, iluminando o corpo do condenado à morte, que se vira amedrontado em vista do que ainda pode acontecer. Porém, o narrador diz: “O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição caíra nas mãos de seus inimigos”. No minuto 35:48, começa a tocar de novo o canto gregoriano instrumental em que as vozes do canto indicam que a libertação definitiva está próxima. A *caméra-stylo* passa a gravar os arcos de uma catedral gótica até que uma janela iluminada pela luz natural passa a ser o foco da cena. Na última imagem do curta-metragem, a cripta do desespero não existe mais, pois a liberdade sob o novo regime havia dado as boas-vindas. Se esse regime será melhor ou não, não importa. Um novo mundo está por vir e, junto com ele, a justiça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como na montagem intelectual e vertical de Eisenstein, a sequência fílmica de Astruc pode não produzir mensagens tais como “a fome”, “a tristeza” ou “o desespero” em direta correlação com os planos apresentados, mas, sim, um processo complexo por meio de uma ideia que está apenas sugerida nos diversos planos da sequência. Nada está previamente definido no curta-metragem. Nesse processo, o telespectador irá criar uma livre interpretação daquilo que está assistindo e sentindo, de modo que essa interpretação se correlacionará com a sequência fílmica e também com a obra literária na qual o filme se baseia. O curta-metragem, assim, não só transforma o conto de Poe em uma nova obra de arte, como ajuda a criar novos meios de ler o conto nos dias atuais, como se o leitor/telespectador estivesse lendo/assistindo um palimpsesto ou um *hipertexto* que se renova a cada escrita ao modo de Borges.

Em ambas as obras, o protagonista não se entrega jamais à morte, pois não aceita a resignada morte do poço. Na cena do pêndulo que representa a ação do deus grego Cronos, o condenado à morte encontra, aqui e ali, modos de se salvar e de continuar respirando em meio ao sofrimento e, em vez de aceitar o destino infalível dado por esse deus, passa a ressignificar o escasso tempo do pêndulo conforme a imagem do deus grego Kairós: o *timming* que simboliza o tempo preciso e oportuno no momento da convocação dos ratos albinos. Esse tempo está representado na imagem desse deus, pois ele carrega uma mecha de cabelo na parte da frente do rosto, ficando o restante da cabeça sem cabelos, careca. Ou seja, a imagem significa que uma oportunidade na vida se agarra de frente, no momento preciso e oportuno e não no tempo que já se passou. Conforme se observa na imagem abaixo, Kairós tem asas nos pés como o deus grego Mercúrio, mas também nas costas, indicando que se deve ter rapidez e leveza na vida:

Imagem: Kairós



Fonte: Domínio Público.

A balança desequilibrada que Kairós segura indica que a oportunidade surge na inconstância, pois não sabemos ao certo o que cada decisão vai surtir de efeito. Sendo dinâmica, a oportunidade vem e vai embora, daí que temos de aproveitá-la no momento em que ela surge ou aguardar por outra. A mitologia grega, com as histórias de Urano e Gaia, Zeus e Cronos, além de Kairós, nos ensina que o tempo não pode ser perdido. E, se Cronos simboliza a hora exata que não volta jamais, como na ondulação do pêndulo, Kairós simboliza a hora certa, precisa, e essa hora certa é a precisão de que nos fala Poe em *Filosofia da composição*, em que a Beleza é a única tese poética da criação literária.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Andersen**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Literatura e teoria literária, v. 23).

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. Texto traduzido por Matheus Cartaxo. **Foco Revista de Cinema**, julho de 2012. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 27 ago. 2025.

ASTRUC, Alexandre. *Le puits et le pendule*. YouTube, 19 ago. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kpFbdfjdbM&list=PLZpag_b1rl6tLLHQZSGws697PV3mnlLTJ&index=8. Acesso em: 27 ago. 2025.

BEEBE, Maurice. The Universe of Roderick Usher. In: REGAN, Robert (ed.). **Poe: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1967. p. 127-128.

DUARTE, Cristina Rothier; BARBOSA, Jaine de Sousa. O espaço ficcional no conto “O poço e o pêndulo”, de Edgar Allan Poe. **Revista de Letras Pajuçara**, Caixas (MA), v. 02, n. 01, p. 244-262, jul. 2018. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1571/1239>. Acesso em: 27 ago. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, Série Semiótica, 84).

MENDES, Adilson. **Eisenstein**. Brasil, 2014. In: MENDES, Adilson (org.) São Paulo: **Museu da Imagem e do Som**, 2014. p. 47-53.

PERNA, Cristina; LAITANO, Paloma. O clássico Edgar Allan Poe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 2. p. 7-10, abr./jun. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/6021>. Acesso em: 27 ago. 2025.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIFFATERRE, Michael. O intertexto desconhecido. Tradução de “L’intertexte inconnu” (1981), por Charlene Martins Miotti, Adauto Lúcio Caetano Villela, Mariana da Silva Frauches, Nívia de Souza Costa. **Ipotesi – Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 26, n. 2, p. 117-119, jul.-dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/34952/25575>. Acesso em: 27 ago. 2025.

CAPÍTULO 3

O CINEMA EM *O LIVRO DAS ILUSÕES*, DE PAUL AUSTER

Virna Sobral¹

INTRODUÇÃO

Em *O Livro das Ilusões*, romance de 2002 do norte-americano Paul Benjamin Auster, David Zimmer, o protagonista (que era um personagem secundário em *Palácio da Lua*, um dos romances anteriores de Auster), é um professor de Literatura que perde sua família num acidente de avião e entra em profunda depressão, se isolando. Certo dia, assiste a um documentário sobre Cinema mudo na televisão, com o ator Hector Mann, que o faz rir, pela primeira vez em muito tempo. A partir daí, decide escrever um livro sobre a vida e obra de Mann, que desapareceu sem deixar vestígios, um pouco antes do surgimento do Cinema mudo, quando uma de suas namoradas, grávida, é assassinada por outra, atriz de seu mais importante filme na época. Zimmer, que dizia não gostar de filmes, vê-se adorador do Cinema hollywoodiano dos anos 20, período em que se encontram Charles Chaplin e Buster Keaton. Zimmer é um personagem que se vê, então, cinéfilo, transformado por outro personagem, Hector Mann, que era apaixonado pelo Cinema. Paul Auster, sobre essa obra, disse que “Não era um livro sobre a morte, mas sobre a perda e a aflição”, e que “Todos nós perdemos muitas pessoas que amamos no decorrer da vida, pessoas que simplesmente ficam para trás”².

Em todo o romance de Auster percebemos uma visualidade de imagens-Cinema: gestos e performances Cinematográficas como deslocamentos de câmeras, iluminação, elementos visuais e sonoros que compõem uma cena (o chamado *mise-en-scène*), movimento de corpos em quadros, planos e sequências. A imagem que o protagonista “vê” projetada na tela ganha vida nas palavras

1 Doutoranda em Estudos Literários Comparados no Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília; Professora de Latim do Círculo de Estudos Clássicos de Brasília e Artes na Escola Francesa de Brasília. Licenciada em Letras Português-Espanhol e Artes Visuais; Mestre em História Antiga, também pela Universidade de Brasília. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3183073609868312>. E-mail: virnasobralxxi@gmail.com

2 SEREZA, Haroldo Ceravolo. O Cinema mudo do ilusionista Paul Auster. Revista eletrônica *OperaMundi*, São Paulo, abril/2023. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/cultura/o-Cinema-mudo-do-ilusionista-paul-auster/>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

do escritor. *O Livro das Ilusões* é composto por uma sucessão de processos intermediáticos: éfrase, análise fílmica, teoria do Cinema, historiografia, intertextos – fictícios e verídicos. Este artigo pretende observar esse diálogo entre Literatura e Cinema, feito por Paul Auster em *O Livro das Ilusões*, sob o olhar das incursões transdisciplinares de teóricos da Teoria das Mídias (*Media Studies*).

BREVE BIOGRAFIA DE PAUL AUSTER

Paul Benjamin Auster nasceu em Newark, Nova Jérsey, Estados Unidos, em 3 de fevereiro de 1947, e faleceu em Nova Iorque, 30 de abril de 2024, devido a um câncer no pulmão³, dois anos após seu filho falecer de overdose⁴. Foi um escritor norte-americano que produziu tanto no campo da Literatura quanto no Cinema, em que foi roteirista, diretor e ator⁵. Em seus livros percebe-se a influência Cinematográfica, com histórias que acontecem uma dentro da outra, como também percebemos nas *Mil e Uma Noites* (autor desconhecido) e em *O Homem Que Calculava*, este de Malba Tahan. Foi autor de vários best-sellers: *Timbuktu*, *O Livro das Ilusões*, *A Noite do Oráculo* e *A Música do Acaso*. Tendo morado na França, traduziu vários autores franceses para a língua inglesa, como André Breton, Paul Éluard, Stéphane Mallarmé, Sartre, Blanchot e, além disso, tinha grande admiração por Marcel Proust, Dostoiévski, Hemingway, Scott Fitzgerald, Faulkner, Kafka, Hölderlin e Samuel Beckett.

Em 1982 publicou seu primeiro manuscrito, *Squeeze Play*. No total, escreveu 22 obras de ficção e 9 de não-ficção. Em 1988 realizou seu primeiro filme, “Lulu on the Bridge”. Além desse, foi roteirista dos seguintes filmes: “Cortina de Fumaça” (em que foi também codiretor); “Fumo Azul”; “O Preço da Fantasia”, e roteirista e diretor em “A Vida Interior de Martin Frost” e “Sem Fôlego”. Também foi ator em outros filmes, de outros diretores, como “Alcatraz: Fuga Impossível”, de Don Siegel, e “Faça a Coisa Certa”, de Spike Lee. Alcançou inúmeros reconhecimentos e prêmios literários, tendo sido

3 VOLPATO, Cadão. Morre Paul Auster, estrela literária americana, voz de Nova York para o mundo. *Folha de São Paulo*. 1º de maio de 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/morre-paul-auster-estrela-literaria-americana-voz-de-nova-york-para-o-mundo.shtml> . Acesso em 15 de agosto de 2025; WILLIAMS, Alex. Paul Auster, Prolific Author and Brooklyn Literary Star, Dies at 77. *The New York Times*. 30 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/04/30/books/paul-auster-dead.html>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

4 SAPO. Morreu Daniel Auster, filho do escritor Paul Auster, acusado da morte da filha de 10 meses. *SAPO* 24. 28 de abril de 2022. Disponível em <https://24noticias.sapo.pt/atualidade/artigos/morreu-daniel-auster-filho-do-escritor-paul-auster-acusado-da-morte-da-filha-de-10-meses>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

5 AKEY, Stephen. Literatura Americana: Biografias – Paul Auster. *Encyclopedia.com*. 08 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/american-literature-biographies/paul-auster>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

considerado “O melhor autor de ficção que a cidade de Nova Iorque tem para oferecer ao mundo”⁶.

O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Em seu artigo “Materialidades do Cinema na Literatura” (2018), Marques levanta várias questões: como considerar os processos de materialização (ou estudos da materialidade) do Cinema em obras literárias ficcionais, em que há uma produção de sentido a partir da imaterialidade; de que maneira existe uma presença material de Cinema na Literatura; e o que separa ou distancia o intertexto, ou mera referência, de uma corporificação da mídia Cinema percebida como uma materialidade no texto literário. Marques salienta que, apesar de existir modelos teóricos interdisciplinares no âmbito da Teoria das Mídias, ainda há dúvidas a respeito dos caminhos que podem ser feitos para “marcar as análises e leituras, ou melhor, a recepção dos textos literários ancorada por esse conjunto conceitual que lida diretamente com o regime das materialidades” (Marques, 2018, p. 4).

O teórico alemão Gumbrecht (2011) se utiliza das noções de “atmosfera, ambiência ou *stimmung*” como auxílio para pensar, ver e sentir o Cinema nos textos literários em que essa mídia se faz presente. Para ele, o *stimmung* ajuda a corporificar o que não pode ser apreendido por um sentido exato. Unindo-se a isso, a investigação das materialidades em *O Livro das Ilusões*, de Auster, está na “busca dessa presença cinemática, de estruturas, suportes ou meios como constituição de sentido nesse processo relacional e intermedial entre Literatura e Cinema” (Marques, 2018, p. 5).

Claus Clüver diz que toda “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”, usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto. Para ele, entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (Clüver, 2011, p. 14). Clüver, em seu artigo “Intermedialidade” (2011), trata de uma espécie de cruzamento intermediário muito explorado por Auster em *O Livro das Ilusões*, a *écfrase*, que é, tradicionalmente, a descrição verbal de uma obra de arte visual.

A palavra “écfrase” é formada pela preposição grega εκ (“ek”), que significa “de dentro de” e o substantivo feminino grego φράσις (“frásis”), que é a “ação de expressar por palavras”. O primeiro conhecimento que temos do termo

6 O melhor autor de ficção que a cidade de Nova Iorque tem para oferecer ao mundo. 14 de maio de 2014. https://web.archive.org/web/20140514211426/http://www.nyc.gov/html/lit/html/2012_honors/2012_honorees.shtml. Acesso em 15 de agosto de 2025; “The 100 greatest novels of all time: The list”. 12 de outubro de 2003. <https://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/features.fiction>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

“écfrase” foi em escritos de Dionísio de Halicarnasso⁷ (c. 60 a.C. – c. 7 d. C.), um importante teórico da retórica. Em seu trabalho *Isócrates*, em que compara os oradores Lísias e Isócrates, Dionísio usa o termo *εκφράσις* (“écfrasis”) quando descreve a habilidade de um determinado orador em criar uma representação minuciosa de alguma coisa, fosse um objeto, uma cena ou um acontecimento, de modo que pudesse ser “visto” pelo ouvinte por meio de sua imaginação. Peter Wagner usou o termo “iconotexto” para se referir à descrição de um objeto artístico visual em um texto. Esse conceito foi uma ampliação de definição tradicional de écfrase, que inicialmente era a descrição de obras de arte existentes, para descrever a integração de elementos visuais dentro de um texto, criando uma nova forma de intertextualidade. A abordagem de Wagner diz respeito à importância da relação entre o texto e a imagem na análise literária e artística, e não só uma mera descrição da obra de arte (Wagner, 1996). Yacobi, em “Verbal Frames and Ekphrastic Figuration” (1997) e em “The Ekphrastic Model: Forms and Functions” (1998), diz que a écfrase pode ser constituída por uma breve alusão a um “modelo ecfrástico” ou “simile ecfrástica”, e que esse referente, da mesma forma que a alusão literária, é um mecanismo capaz de ativar o texto pictural como um todo, produzindo múltiplas conexões e sentidos. Em *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film* (2008), Eidt afirma que, enquanto a tradição restringia a écfrase a poemas que descrevem ou analisam obras de arte, na atualidade a écfrase se aplica a todos os gêneros literários como o romance, o drama e o ensaio, estendendo-se, também, ao Cinema e à música (Camati, 2017).

O LIVRO DAS ILUSÕES

Em *O Livro das Ilusões*, David Zimmer, o protagonista (que era um personagem secundário em *Palácio da Lua*, um dos romances anteriores de Auster), é um professor universitário de Literatura Comparada da Faculdade de Hampton, em Vermont, que perde sua esposa Helen e seus dois filhos, Todd e Marco, de trinta e seis, sete e quatro anos de idade, respectivamente, num acidente de avião, entrando em profunda depressão e se isolando em sua casa (o vocábulo “zimmer”, usado por Auster como sobrenome do personagem, em alemão significa “quarto” ou “sala”). Certo dia, após 3 meses de reclusão permeados de garrafas de uísque (além de provas de roupa e maquiagem de sua mulher, e arrumações nos quartos dos filhos), assiste a um documentário sobre comediantes do Cinema mudo na televisão, com seleções de Lloyd, Keaton,

7 HALICARNASSUS, Dionysius of. *Critical Essays*. Volume I. Loeb Classical Library, 1974.

Chaplin (esses, verídicos, considerados “os três grandes do Cinema mudo”⁸); mas é o ator Hector Mann, em compilação de trechos de seus filmes, que o faz rir, pela primeira vez em muito tempo. Aqui vemos a primeira descrição que Zimmer faz de um filme de Hector Mann:

Hector Mann só foi aparecer no fim do programa, e quando apareceu mostraram apenas um clipe: uma seqüência de dois minutos de *The Teller's Tale* passada num banco, com Hector no papel do funcionário aplicado. Não sei explicar o porquê do fascínio, mas lá estava ele, com seu terno de tropical branco e o seu bigode preto fininho, de pé num guichê, contando pilhas de dinheiro, trabalhando com uma eficiência tão furiosa, uma velocidade tão absurda e uma concentração tão maníaca que não consegui desviar os olhos. No andar de cima, operários instalavam novas tábuas no chão do escritório do gerente do banco. Do outro lado do recinto, uma secretária bonita, sentada à escrivaninha, lixava as unhas atrás de uma enorme máquina de escrever. De início, parecia que nada no mundo seria capaz de impedi-lo de completar a tarefa em tempo recorde. Mas aí, muito gradualmente, pequenas nuvens de pó de serra começam a cair em cima de seu paletó e, poucos segundos depois, ele finalmente repara na moça. Um único elemento de súbito se transformava em três, e desse ponto em diante a ação salta de um para outro num ritmo triangular de trabalho, vaidade e desejo: a luta para continuar contando o dinheiro, o esforço para proteger seu tão amado terno e a ânsia de cruzar o olhar com a moça. De vez em quando, o bigode de Hector se torce em desalento, como que para pontuar a ação com um leve gemido ou um aparte resmungado. Mais que pastelão e anarquia, era uma questão de personagem e ritmo, uma mistura serenamente orquestrada de objetos, corpos e mentes. Toda vez que Hector perdia a conta, tinha de começar tudo de novo, o que servia apenas para inspirá-lo a trabalhar duas vezes mais rápido que antes. Toda vez que levantava a cabeça para o teto para ver de onde vinha a poeira, ele o fazia uma fração de segundo depois de os operários terem preenchido o buraco com uma nova tábua. Toda vez que olhava para a moça, ela estava virada para a direção contrária. Ainda assim, no meio disso tudo, Hector dá um jeito de manter a compostura, recusando-se a permitir que essas míseras frustrações estorvem seu propósito ou prejudiquem a boa opinião que tem de si mesmo. Podia não ser o mais extraordinário dos trechos de comédia, mas me pegou de tal forma que me vi completamente enredado, e lá pela segunda ou terceira torcida do bigode de Hector eu estava rindo, e rindo alto. (Auster, 2003, p. 15)

A partir daí, Zimmer decide escrever um livro sobre a vida e obra de Mann, que desapareceu sem deixar vestígios um pouco antes do surgimento do Cinema mudo, quando uma de suas namoradas, grávida, é assassinada por outra, atriz de seu mais importante filme na época. “Segundo o *Los Angeles Herald Express* de 18 de janeiro de 1929, a impressão era a de que ele tinha dado uma saída e

8 VENINO, Rodrigo. Top 10 – Atores do Cinema Mudo. Revista eletrônica *Os Anos Perdidos*. 7 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.osanosperdidos.com.br/2015/09/top-10-atores-do-Cinema-mudo.html>. Acesso em: 25 ago. 2025.

voltaria a qualquer momento. Mas não voltou, e desse ponto em diante foi como se Hector Mann tivesse sumido da face da Terra” (Auster, 2003, p. 6).

Zimmer dizia não gostar de filmes, que não tinha nada contra o Cinema, mas que nunca fora importante para ele (bem ao contrário de seu criador, Paul Auster). Para Zimmer, as imagens do Cinema vinham “de mão beijada demais”, não sobrando o suficiente para a imaginação do espectador. Para ele os filmes não conseguiam representar o mundo, que existe em nós e a nossa volta. Por isso preferia os filmes preto e branco do Cinema mudo. Sua visão era que o advento do som e da cor, no Cinema, enfraqueceram a linguagem que deveria ser realçada. Zimmer compreendeu, naquela noite, que era testemunha de uma arte morta; apesar disso, a visão dos comediantes era tão nova e empolgante quanto quando estrearam, pois, para ele, entendiam a linguagem que estavam falando:

Inventaram uma sintaxe do olho, uma gramática do puro movimento, e, exceto pelos trajes, pelos carros e pela mobília antiquada em segundo plano, nada daquilo jamais chegaria a envelhecer. Era pensamento traduzido em ação, a vontade humana expressando-se através do corpo humano e, portanto, era para toda a vida. A maioria das comédias mudas mal se dava ao trabalho de contar uma história. Eram como poemas, expressões de um sonho, eram uma intrincada coreografia do espírito e, por estarem mortas, provavelmente nos falavam mais fundo do que às platéias de seu tempo. Víamos essas comédias através de um enorme abismo de esquecimento, e as coisas que as separavam de nós eram o que, na verdade, as tornavam tão fascinantes: a mudez, a ausência de cor, os ritmos espasmódicos, acelerados. Obstáculos, sem dúvida, que dificultavam o ato de assistir, mas também aliviavam as imagens do fardo da representação. Como ficavam interpostos entre nós e o filme, não precisávamos mais fingir que estávamos olhando para o mundo real. A tela plana era o mundo e esse mundo existia em duas dimensões. A terceira estava em nossa cabeça. (Auster, 2003, p. 17-19)

Zimmer vê-se, a partir daí, adorador do Cinema hollywoodiano dos anos 20, período em que se encontram Charles Chaplin e Buster Keaton (atores da “vida real”). O protagonista torna-se, então, cinéfilo, transformado por outro personagem, Hector Mann, que era apaixonado pelo Cinema. Essa é uma das relações do Cinema com a Literatura no livro de Auster: a transformação do personagem pela cinefilia. Para Baecque, o “ato de refletir é a marca específica da cinefilia: todas as suas práticas visam dar profundidade à visão do filme” (Baecque, 2010, p. 34). *O Livro das Ilusões* é muito material quanto a uma medialidade ou intermedialidade entre Literatura e Cinema. A cultura cinefílica do livro se baseia em uma “materialidade de objetos, de mídias e daquilo decorrente dessas mídias” (Marques, 2018, p. 8), como a pesquisa que Zimmer faz para seu livro a partir de rolos de filmes antigos e enciclopédias de Cinema:

Fiz anotações, consultei livros e escrevi comentários extensos detalhando cortes, ângulos, posição das luzes, analisando todos os aspectos de cada cena até seus elementos mais periféricos, sem nunca deixar um arquivo até me considerar pronto, até ter convivido com a fita tempo suficiente para conhecer de cor cada centímetro dela. (Auster, 2002, p. 22)

O protagonista Zimmer, então, após três meses se deslocando para ver todos os filmes de Mann, espalhados em vários lugares, decide escrever um livro sobre a obra do ator e diretor Hector Mann, o que faz em quase nove meses (quase uma gestação), mas diz pouco sobre sua vida:

Não há muita informação sobre a vida de Hector em meu livro. *The Silent world of Hector Mann* foi um estudo sobre seus filmes, não uma biografia, e os poucos dados fornecidos a respeito das atividades de Hector fora da tela saíram direto das fontes de praxe: enciclopédias de Cinema, memórias, relatos dos primórdios de Hollywood. Escrevi o livro porque queria compartilhar meu entusiasmo pela obra do cômodo. A história de sua vida me era secundária e, em lugar de especular o que podia ter acontecido ou deixado de acontecer com ele, ative-me a uma leitura minuciosa de seus filmes (Auster, 2002, p. 9).

Zimmer nos dá essa “leitura minuciosa” dos filmes de Mann, puramente descritiva, porém sem uma teoria do Cinema, diferente do que Auster faz em seu livro anterior, *O Homem no Escuro*. Auster é detalhista em suas descrições das ações nos “filmes” de Mann. David Zimmer descreve detalhadamente quatro desses filmes: *The Jockey Club* (*O Jôquei Clube*), *The Prop Man* (*O Contrarregra*), *Mr. Nobody* (*Sr. Ninguém*) e *The Inner Life of Martin Frost* (*A Vida Íntima de Martin Frost*). A écfrase de *Mr. Nobody* ocupa nove páginas. Ele descreve o filme inteiro, pontuando os movimentos de câmera: “Corta para o escritório de Hector”; “Em plano médio, Hector ergue o copo até a boca e dá um pequeno gole, hesitante” (Auster, 2002, p. 42). Um pouco mais à frente: “A cena muda para a sala de estar da casa de Hector”; “Corta para um destaque da carta em plano fechado” (Auster, 2002, p. 44). E, também: “A câmera segue até o chão e em seguida há uma fusão da imagem do corpo inerte com um plano aberto de Hector” (Auster, 2002, p. 45). Ainda em *Mr. Nobody*: “A porta se fecha atrás dele e o ângulo muda de forma abrupta. Estamos olhando para um plano aberto do prédio onde Hector acabou de entrar: é a sede da Fizzy Pop Beverage” (Auster, 2002, p. 47); “Corta de volta para Hector” (Auster, 2002, p. 48).

Em um certo ponto da narrativa, a personagem Alma, com quem Zimmer se relaciona, também faz uma análise filmica:

[..] Os filmes de Hector são extremamente íntimos, rasantes, em tom menor. Mas sempre permeados por um elemento fantástico, por um tipo curioso de poesia. Ele rompeu muitas regras. Fez coisas que os diretores supostamente não devem fazer. Como o quê? Vozes em off, por exemplo. A narração é considerada uma fraqueza no Cinema, um sinal de que as imagens não estão funcionando, mas Hector usou e abusou dela. Há um filme, *The History of Ligth*, totalmente sem diálogo. É narração do começo ao fim. (Auster, 2002, p. 189)

Georges Didi-Huberman (2011) assinalou, em seu estudo *A imagem sobrevivente*, como Aby Warburg orientou seus estudos das *Pathosformeln*⁹ (fórmulas patéticas) do Renascimento para pesquisas sobre as práticas sociais. Para Warburg, as imagens não deveriam ser isoladas do seu papel histórico na sociedade. Assim, ligando as imagens a seu papel no sistema de crenças, descobriu sua eficácia “mágica”. Esta foi a estratégia de Auster ao fazer com que David Zimmer, o teórico, dotasse o bigode de Hector Mann – que ele descreve em duas páginas – de uma “força mitopoética”:

Além do corpo vem o rosto e antes do rosto vem o fino traço negro entre o nariz e a boca. Filamento irrequieto de ansiedades, corda de pular metafísica, linha dançante de saracoteios, o bigode é sismógrafo de seus estados de espírito, e não só nos leva a rir como nos diz o que Hector está pensando, nos permite entrar na engrenagem de suas ideias. (Auster, 2002, p. 31)

David Zimmer observa que essas sequências em plano fechado acontecem nas fases críticas da história, as passagens de tensão ou surpresa, não excedendo cinco segundos:

Quando ocorrem, tudo o mais cessa. O bigode embarca em seu solilóquio e, durante esses preciosos momentos, a ação cede lugar ao pensamento. Pode-se ler o conteúdo da mente de Hector como se ele estivesse impresso em palavras na tela e, antes que essas palavras desapareçam, elas são tão visíveis quanto um prédio, um piano ou uma torta na cara. (Auster, 2002, p. 32)

Em *Filosofia da Caixa Preta* (2002), Vilém Flusser define imagens técnicas como aquelas produzidas de forma mais ou menos automática, através da mediação de aparelhos de codificação, como as que são produzidas pela câmera de Cinema. A mais importante característica das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, ou, em suas próprias palavras, “transformam conceitos em cenas”

9 *πάθος*, -εος ou -ους, s. n.: I. (em geral) o que se experimenta; prova, experiência; acontecimento; acontecimento no mar, infortúnio; estado agitado de alma; paixão (boa ou má: prazer, amor, tristeza, ira, etc.). II. Em filosofia: mudança produzida nas coisas; propriedades das linhas geométricas. III. Em retórica: expressão apaixonada, o patético, assunto emocionante. In: PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

(Flusser, 2002, p. 39). As imagens do filme de Hector Mann em *The Teller's Tale* são recortadas, ampliadas, sofrem e produzem vários tipos de efeitos. Paul Auster nos aponta esse processo através da análise do protagonista David Zimmer:

Nada disso teria sido possível sem a intervenção da câmera. A intimidade do bigode falante é uma criação das lentes. Em vários momentos, em todos os filmes de Hector, de repente o ângulo se desloca e um plano aberto ou médio é substituído por um close. O rosto de Hector enche a tela e, com todas as referências ao ambiente eliminadas, o bigode torna-se o centro do mundo. (Auster, 2002, p.34-5)

O protagonista David Zimmer, além de descrever o que vê, começa a analisar o que está na tela diante dele, sobre uma película – *The Prop Man* – inexistente para nós, leitores, mas que está sendo descrita minuciosamente, como se estivéssemos vendo o filme em nossas “telas” mentais. Esse filme também nos mostra uma outra “mídia”, o teatro. E, como aponta Ribeiro: “Aqui temos simultaneamente três “mídias”: Literatura, Cinema e teoria – a teoria, aqui, considerada outra “mídia”, como a Literatura e o Cinema” (Ribeiro, 2016, p. 5).

Assim Zimmer começa: “Em *The Prop Man*, talvez a mais engraçada de suas comédias, ele transforma esses dois pontos de vista opostos num princípio unificado de desordem e confusão”, continuando sua descrição das cenas do filme por duas páginas, entremeadas de observações sobre o comediante Hector Mann:

O filme foi o nono curta-metragem da série e nele Hector faz o papel de um diretor de cena de uma pequena trupe esfarrapada. A companhia pára na cidade de Wishbone Falls para uma temporada de três dias da peça *Beggars Can't Be Choosers*, uma farsa escrita pelo conhecido dramaturgo francês Jean-Pierre Saint Jean de la Pierre. Quando eles vão abrir o caminhão para descarregar os acessórios cênicos e levá-los para o teatro, descobrem que os acessórios não estão lá dentro. Que fazer? A peça não poderá ser encenada sem eles.

(...)

O problema cai sobre os ombros de Hector. Depois de uns breves mas incisivos comentários do bigode, ele pesa calmamente a situação, alisa a frente de seu terno imaculadamente branco e põe mãos à obra. Durante os nove minutos e meio seguintes, o filme se torna uma ilustração da conhecida máxima anarquista de Proudhon: a propriedade é um roubo. Numa série de episódios curtos e frenéticos, vemos Hector rodar a cidade furtando tudo aquilo de que precisa. (Auster, 2002, p. 37)

Zimmer continua sua análise do bigode, explicando como é o “código das imagens”: em movimento, expressa os pensamentos de todos os homens, e em repouso é quase um enfeite. O bigode de Hector, “absurdamente fino e untuoso”, marca seu lugar no mundo, estabelece a personalidade do personagem e o define para os outros: “Ele é o dândi sul-americano, o *Latin lover*, o moreno

malandro com sangue quente correndo nas veias. Acrescentem-se o cabelo preto escorrido para trás e o sempre presente terno branco, e o resultado é uma mescla inconfundível de ousadia e decoro” (Auster, 2003, p. 32).

Claus Clüver diz que toda “*a intertextualidade sempre significa também intermedialidade*”, usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto. Para ele, entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (Clüver, 2011, p. 14). Enquanto assiste ao trecho de *The Teller’s Tale* durante o documentário, o professor David Zimmer, narrador do livro, nos conta o que vê. Clüver, em seu artigo “Intermedialidade” (2011), trata de uma espécie de cruzamento intermediático muito explorado por Auster nesta obra específica, a éfrase, já explicada anteriormente. Na acepção corrente, trata-se da representação verbal de um objeto de arte. Como num jogo, Auster faz uma éfrase sem uma obra de partida existente no “mundo real”. O “filme” passa a existir fora de sua “mídia original”, já que nunca foi filmado, ou escrito sob a forma de roteiro Cinematográfico. Só temos dele essa forma “literária” (Ribeiro, 2016, p. 4):

Não sei explicar o porquê do fascínio, mas lá estava ele, com o seu terno de tropical branco e o seu bigode preto fininho, de pé num guichê, contando pilhas de dinheiro, trabalhando com eficiência tão furiosa, uma velocidade tão absurda e uma concentração tão maníaca que não consegui desviar os olhos. No andar de cima, operários instalavam novas tábuas no chão do escritório do gerente do banco. Do outro lado do recinto, uma secretária bonita, sentada à escrivaninha, lixava as unhas atrás de uma enorme máquina de escrever. (Auster, 2002, p. 16)

Aqui, não sobre Literatura e Cinema, mas a respeito de outras referências intertextuais, podemos dizer que, como uma obra “hipercodificada”, Auster faz algumas referências a outros textos em sua escritura, e uma de suas fontes preferidas é Samuel Beckett. No documentário a que Zimmer assiste sobre Cinema mudo, que fala sobre um filme de Hector Mann, *The Teller’s Tale*, vemos uma referência a *Watt*, obra de 1953 escrita por Beckett (2009):

who may **tell the tale**
of the old man
weigh absence in a scale?
mete want with a span?
the sum assess
of the world’s woes?
nothingness
in words enclose?

Paul Auster também faz referência a Chateaubriand: no livro, David Zimmer é convidado a fazer uma tradução de *Mémoires d’Outre-Tombe*, de

Chateaubriand, à qual dá o título de *Memórias de um Homem Morto*, cujo prefácio toma um pouco mais que duas páginas em *O Livro das Ilusões*. Paul Auster, na “vida real” traduziu textos de Chateaubriand, assim como seu protagonista. Além disso, algo interessante de se mencionar, é o jeito que Paul Auster escreve os diálogos em seu romance: todos sem travessão, apenas com marca de parágrafo, quase como uma voz interior.

A vida de Hector Mann é dividida em duas partes: Na primeira parte, Mann dirige doze comédias de curta-metragem, aparentemente ingênuas, no fim da era do Cinema mudo, em que ele quase sempre se encontra na base da pirâmide social. Já na segunda fase, recolhido em *Tierra del Sueño*, no Novo México, dirige quatorze películas: onze longas de mais ou menos 90 minutos e outros três com menos de uma hora. Nenhuma comédia. Alguns dos títulos desses filmes são: *Report from the anti-world* (*Relato de um anti-mundo*), *The ballad of Mary White* (*A balada de Mary White*), *Travels in the scriptorium* (*Viagens no scriptorium*), *Ambush at Standing Rock* (*Emboscada em Standing Rock*), *The history of light* (*A história da luz*), *The inner life of Martin Frost* (*A vida íntima de Martin Frost*) (Auster, 2002, p. 189).

Na segunda fase do livro, depois da publicação de seu livro sobre Mann, *The Silent Worl of Hector Mann*, e bem no momento em que aceita a proposta para traduzir o livro de Chateaubriand, Zimmer recebe uma carta de Frieda Spelling convidando-o para ir ao encontro de Hector Mann, agora Hector Spelling, em *Tierra del Sueño*, no Novo México. Lá, Hector produziu catorze filmes, todos em seu estúdio caseiro, com uma pequena equipe familiar. Ele já tinha quase 90 anos e estava prestes a morrer, após cair de uma escada, deixando ordens para destruir esses filmes nas vinte e quatro horas seguintes a sua morte.

O nome de *Tierra del Sueño* parece fazer menção ao título do romance, *O Livro das Ilusões*, e às ilusões existem no Cinema, como no Cinema mudo de Hector Mann, sem cores ou falas. O filme de Mann que Zimmer descreve mais minuciosamente é o *Mr. Nobody*, em que ele bebe uma poção mágica e fica invisível, tornando invisível também tudo que toca (Auster, 2002, p. 42-51).

Quando Zimmer chega na fazenda Pedra Azul em *Tierra del Sueño*, se espanta ao ver seu comediante favorito em carne e osso. Mann havia estado em sua cabeça por tanto tempo, que era como se fosse ele próprio um personagem fictício de algum romance:

O que mais me espantou, acho, foi o simples fato de ele ter um corpo. Até vê-lo deitado naquela cama, não tenho certeza se acreditava de fato em sua existência. Não como uma pessoa autêntica, de todo modo, não da maneira como eu acreditava em Alma ou em mim, não da maneira como eu acreditava em Helen e em Chateaubriand. Surpreendeu-me ter de admitir que Hector tinha mãos e olhos, unhas e ombros, um pescoço e uma

orelha esquerda — que fosse tangível, que não fosse um ente imaginário. Tinha estado em minha cabeça durante tanto tempo, parecia duvidoso que pudesse existir em qualquer outra parte.

As mãos ossudas, salpicadas de manchas senis; os dedos retorcidos e as veias grossas, salientes; a carne flácida debaixo do queixo; a boca semiaberta. Ele estava deitado de costas, com os braços para fora das cobertas quando entrei no quarto, acordado mas imóvel, olhando para o teto numa espécie de transe. Quando se virou para mim, no entanto, vi que seus olhos eram os olhos de Hector. Bochechas encarquilhadas, testa sulcada, pescoço murcho, tufo de cabelo branco — e no entanto reconheci o rosto como sendo o rosto de Hector. Fazia sessenta anos que usara bigode e terno branco, mas não desaparecera de todo. Envelhecera, envelhecera infinitamente, mas uma parte dele continuava ali. (Auster, 2002, p. 202)

The Inner Life of Martin Frost foi o quarto filme que Hector fez em sua fazenda no Novo México, um curta-metragem de quarenta e um minutos, cuja éfrase compõe nada menos do que vinte e quatro páginas, com observações não só das questões filmicas como planos e ângulos, mas também da personalidade, sentimentos e expressões dos personagens. O mais incrível é que esse filme foi roteirizado e dirigido por Paul Auster, tendo seu lançamento em 2007, na “vida real”. Nele, Martin Frost é um bem sucedido escritor que vai passar um tempo sozinho em uma casa de campo, após publicar seu último romance. No dia seguinte, ao acordar, encontra uma mulher ao seu lado. Ela conhece muito bem sua vida e seu trabalho, e Martin tenta descobrir se a estranha mulher é fruto da sua imaginação, ou não.

ENTREVISTA COM PAUL AUSTER SOBRE *O LIVRO DAS ILUSÕES*¹⁰

A seguir, temos uma entrevista dada à Folha de São Paulo por Paul Benjamin Auster, em Nova Iorque, sobre seu romance *O Livro das Ilusões*. Estando em meio a um novo projeto literário, Paul Auster conta que abandonou o Cinema para escrever: “Vou passar o resto do tempo no quarto” (aqui lembramos da palavra “zimmer”, que em alemão significa “quarto” ou “sala”, que Auster usou como sobrenome de seu protagonista David, no romance citado):

Folha: – O personagem David Zimmer é você?

Paul Auster: – Não, tanto que a certa altura do livro ele destrói o Cinema atual e defende os filmes mudos e P&B como única expressão válida da arte, e eu não acho isso. Talvez eu até prefira filmes mudos a falados, mas é só.

Folha: – Até porque você já escreveu e dirigiu três longas (“Cortina de Fumaça”, “Sem Fôlego” e “O Mistério de Lulu”), não? Vem mais algum por aí?

¹⁰Entrevista com Paul Auster: *O Livro das Ilusões*. Folha de São Paulo, Nova York, 09 de novembro de 2002. Caderno Ilustrada.

Auster: – Não, me aposentei do Cinema de vez. Adorei fazer os filmes, mas é impossível se dedicar como um hobby. Não consigo escrever e filmar ao mesmo tempo, só que quase enlouqueço quando não estou escrevendo. Além disso, estou ficando velho, e ainda há muitos livros que quero fazer, então acho que vou passar o resto do tempo no meu quarto.

Folha: – *Quão diferente do primeiro texto que você escreveu terminam seus livros?*

Auster: – O livro começa com um ritmo, tenho uma idéia do que vai ser o arco da história. Mas, assim que vou escrevendo, as coisas mudam. Não chamaria esse processo de improviso, mas não está tudo mapeado quando sento para escrever. E nunca termina igual.

Folha: – *Então nem adianta perguntar sobre o romance que você escreve agora...*

Auster: – Já escrevi 90 páginas do novo livro, estou em plena ebulição. Mas você está certo, provavelmente vai mudar muito daqui para a frente. De qualquer maneira, não iria dizer do que se trata, é muito cedo. Posso acordar amanhã cedo e jogar tudo fora.

Folha: – *Isso já aconteceu?*

Auster: – Algumas vezes, já joguei fora muitos pedaços de livro, muitos começos. Às vezes você trabalha meses e um dia simplesmente percebe que não é bom.

Folha: – *Em “Ilusões”, Zimmer escreve sobre pessoas como Salinger que a certa altura desistem de escrever. Você pensa nisso?*

Auster: – Não, não, não, de jeito nenhum. Só me interessei pelo assunto, fascinante. Outro dia li um artigo sobre Harper Lee, a autora de “To Kill a Mockingbird” (que virou o filme “O Sol É para Todos”, 1962). É o único livro que ela escreveu, há 40 anos, e nunca mais. Hoje é uma senhora que vive no subúrbio, vai a jogos de beisebol. Isso me inspirou.

Folha: – *Um personagem de “Ilusões” destrói um manuscrito para salvar a musa dele. Você faria isso?*

Auster: – Se eu tivesse uma musa, sim (entra na cozinha sua mulher, a escritora Siri Hustvedt). A menos que ela seja minha musa. Na verdade, Siri é muito “amusing” (um trocadilho com a palavra “divertida”, em inglês). (risos)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo observamos as estratégias da intermedialidade entre Literatura e Cinema utilizadas por Paul Auster em *O Livro das Ilusões*, sob o olhar das incursões transdisciplinares de teóricos da Teoria das Mídias (*Media Studies*). Como visto, *O Livro das Ilusões* é muito material quanto a uma medialidade ou intermedialidade entre Literatura e Cinema. Em todo o romance de Auster percebemos uma visualidade de imagens-Cinema: gestos e performances Cinematográficas como deslocamentos de câmeras, iluminação, elementos visuais e sonoros que compõem uma cena (o chamado *mise-en-scène*), movimento de corpos em quadros, planos e sequências. O leitor realmente consegue

visualizar as imagens que o protagonista descreve minuciosamente, em longas écfrases. A imagem que o protagonista “vê” projetada na tela acontece nas palavras do escritor, com uma visão bem detalhista. Neste artigo observamos, portanto, o diálogo entre Literatura e Cinema neste romance de Paul Auster, mostrando não a roteirização de um livro para o Cinema, o que é mais comum, mas como o Cinema pode estar tão presente, ou tão material, em um livro, *O Livro das Ilusões*.

REFERÊNCIAS

AKEY, Stephen. **Literatura Americana: Biografias – Paul Auster**. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/american-literature-biographies/paul-auster>. Acesso em: 15 ago. 2025.

AUSTER, Paul. **O Livro das Ilusões**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. **Watt**. Londres: Faber & Faber, 2009.

CAMATI, Anna Stegh. **Sarau Literário – Blog de Teoria Literária, em junho de 2017**. Disponível em: https://teorialiterariauniandrade.blogspot.com/2017/06/breves-anotacoessobre-o-conceito-de_8.html. Acesso em: 17 ago.2025.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EDIT, Laura M. Sager. **Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film**. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.

ENTREVISTA COM PAUL AUSTER. *O Livro das Ilusões*. Folha de São Paulo, Nova York, 09 de novembro de 2002. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/ha-20-anos-folha-entrevistou-paul-auster-em-ny-sobre-obra-o-livro-das-ilusoes.shtml> Acesso em: 16 ago. 2025.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa-preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

HALICARNASSUS, Dionysius of. **Critical Essays**. Volume I. Translated by Stephen Usher. Loeb Classical Library, 1974.

ISÓCRATES. **Antídosis**. Tradução e notas de Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio. São Paulo: Editora 34, 2017.

MARQUES, Barbara C. Materialidades do Cinema na Literatura: Paul Auster e Enrique Vila-Matas. **Scripta Uniandrade**, v. 16, n. 3 (2018), p. 78-89. Curitiba, Paraná, Brasil. Data de edição: 11 nov. 2018.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

RIBEIRO, Daniela Barbosa. **Redes Intermediáticas e Intertextuais**: uma pequena análise de O Livro das Ilusões, de Paul Auster. In: Anais da ABRALIC, 2016.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. O Cinema mudo do ilusionista Paul Auster. **Revista eletrônica Opera Mundi**, São Paulo, abril/2023. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/cultura/o-Cinema-mudo-do-ilusionista-paul-auster/> Acesso em: 15 ago. 2025.

VENINO, Rodrigo. Top 10 – Atores do Cinema Mudo. **Revista eletrônica Os Anos Perdidos**. 7 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.osanosperdidos.com.br/2015/09/top-10-atores-do-Cinema-mudo.html>. Acesso em: 25-08-2025.

VOLPATO, Cadão. Morre Paul Auster, estrela literária americana, voz de Nova York para o mundo. **Folha de São Paulo**. 1º de maio de 2024. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/morre-paul-auster-estrela-literaria-americana-voz-de-nova-york-para-o-mundo.shtml>. Acesso em 15 de agosto de 2025.

YACOBI, T. The ekphrastic model: forms and functions. In: V. Robillard & E. Jongeneel (Eds.), **Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis**, (pp.). Amsterdam: Rodopi, 1998.

YACOBI, T. Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. **Poetics Today**, 1997, 18(4), 469-496.

WAGNER, Peter. Introduction: ekphrasis, iconotexts, and intermediality – the states(s) of the art(s). In: WAGNER, Peter (org.). **Icons-text-iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality**. New York: de Gruyter, 1996.

WILLIAMS, Alex. Paul Auster, Prolific Author and Brooklyn Literary Star, Dies at 77. **The New York Times**. 30 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/04/30/books/paul-auster-dead.html>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CAPÍTULO 4

HISTÓRIAS QUE ESCAPAM DO PAPEL: ENTRE O TEXTO PROFUNDO E O PIXEL ACELERADO

Cynthia Almeida de Souza¹

INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e audiovisual sempre foi marcada por transformações, reinterpretações e diálogos intersemióticos. Com o advento das plataformas de *streaming*, essa relação foi profundamente alterada, não apenas pela forma como os conteúdos são produzidos e distribuídos, mas também pela maneira como são consumidos e reinterpretados pelo público. As adaptações literárias para o cinema e a televisão, agora inseridas em um ambiente digital globalizado e sob demanda, ganharam novos contornos estéticos, narrativos e mercadológicos. As séries e filmes produzidos por plataformas como Netflix, Amazon Prime, HBO Max e Globoplay exemplificam como o livro deixou de ser apenas uma inspiração para o cinema tradicional, tornando-se uma matriz criativa para experiências expandidas e fragmentadas de narrativa audiovisual.

O livro, enquanto obra fechada e linear, passa a coexistir com adaptações que muitas vezes não se limitam ao enredo original, mas o expandem, atualizam ou subvertem. Como afirma Linda Hutcheon (2011), “adaptar é reinterpretar, recriar, e não apenas transpor”, e o *streaming* potencializa essa liberdade criativa ao permitir que adaptações sejam seriadas, episódicas ou híbridas. Essa nova lógica de adaptação não se preocupa unicamente com a fidelidade ao texto-fonte, mas com a criação de universos narrativos coerentes, atrativos e esteticamente moldados para a cultura do binge-watching e da recepção fragmentada.

A estrutura narrativa seriada, característica predominante no *streaming*, permite que as obras literárias sejam exploradas com mais profundidade, oferecendo maior desenvolvimento de personagens, ambientações mais densas e tramas secundárias mais elaboradas. Essa abordagem favorece principalmente os romances extensos e complexos, como demonstram adaptações como *Os Bridgertons* (Netflix, baseada nos livros de Julia Quinn) ou *O Conto da Aia* (Hulu,

1 Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UNB). E-mail: cynthiaalmeida@ufam.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2334534284245867>.

baseado na obra de Margaret Atwood). Segundo Cardoso (2022), “a serialização permite que o texto literário respire na tela, respeitando sua complexidade e, ao mesmo tempo, permitindo licenças criativas que dialogam com o presente”.

Além disso, o ambiente digital oferece espaço para uma participação mais ativa do público na recepção da obra adaptada, seja através de redes sociais, fóruns, vídeos de análise ou fanfics que reimaginam a história. Essa interação constante e em tempo real transforma o espectador em um agente ativo, o que por sua vez influencia decisões estéticas e narrativas das produtoras. Para Jenkins (2008), esse fenômeno é parte da cultura da convergência, em que os leitores e espectadores se tornam “produtores de sentido”, participando de uma lógica transmidiática que envolve múltiplos suportes e formatos.

Outra característica fundamental do *streaming* é a possibilidade de acesso global e imediato. Isso permitiu que adaptações literárias de diversos contextos culturais ganhassem projeção internacional, como no caso de *Anne with an E*, *3%*, *Lupin* e *Tudo Agora*, abrindo espaço para novas vozes, narrativas não hegemônicas e perspectivas que anteriormente não encontravam espaço no cinema tradicional ou na televisão aberta. Conforme Araújo (2021), “o *streaming* rompe com a lógica centralizadora das grandes indústrias cinematográficas e amplia as possibilidades de circulação da literatura local em escala global”.

Do ponto de vista estético, as adaptações digitais exploram novas tecnologias de filmagem, edição e efeitos visuais, resultando em obras que aliam o realismo visual a elementos simbólicos próprios da literatura. A fluidez entre gêneros e linguagens permite que se misturem drama, fantasia, documentário e animação em uma mesma série, o que enriquece a experiência estética e se aproxima da natureza metafórica da literatura. Esse cruzamento de linguagens, como argumenta Santaella (2012), é característico da cultura digital, em que os limites entre arte, comunicação e entretenimento se tornam cada vez mais porosos.

O ritmo das adaptações também sofreu alterações significativas. Diferente do cinema, onde o tempo é limitado, o *streaming* permite que as histórias sejam contadas ao longo de múltiplas temporadas, o que modifica a relação do espectador com a narrativa. Essa dilatação do tempo narrativo pode favorecer tanto a fidelidade quanto a reinvenção da obra original. Em muitos casos, a adaptação torna-se uma “continuação expandida” do livro, como ocorre em *You* ou *Shadow and Bone*, em que a série ultrapassa o conteúdo dos livros e propõe novas situações e desfechos.

Contudo, essa liberdade narrativa também traz desafios. A excessiva fragmentação, a busca por engajamento imediato e o risco de distorções profundas da obra original podem comprometer a integridade simbólica do texto literário. Há casos em que a adaptação se afasta tanto da proposta do livro que se torna

irreconhecível ou mesmo contraditória. Esse fenômeno levanta a questão sobre os limites criativos da adaptação e sobre o papel do autor literário nesse novo ecossistema. Em um cenário marcado pela lógica de consumo veloz e pelo algoritmo, nem sempre há espaço para a densidade e a ambiguidade típicas da literatura.

Ainda assim, é inegável que as plataformas de *streaming* democratizaram o acesso à literatura adaptada e abriram novas possibilidades para autores, roteiristas e diretores. Elas possibilitaram o encontro entre diferentes públicos, romperam fronteiras linguísticas e culturais e ofereceram aos leitores-espectadores múltiplas formas de vivenciar a mesma narrativa. O livro deixa de ser apenas o ponto de partida para o filme e passa a integrar um universo expandido, que pode incluir games, séries derivadas, curtas animados e outros conteúdos transmidiáticos.

Diante desse cenário, cabe perguntar: de que modo as plataformas de *streaming* têm transformado as adaptações literárias contemporâneas, e quais os impactos dessas transformações na experiência estética e simbólica dos leitores-espectadores? Este artigo tem como objetivo investigar as novas formas de adaptação de obras literárias na era do *streaming*, analisando os efeitos da cultura digital sobre os processos de transposição narrativa, os recursos estéticos utilizados e os modos de recepção contemporânea, com foco nas tensões entre fidelidade, inovação e mercado.

DESENVOLVIMENTO

NOVAS ESTÉTICAS NARRATIVAS NAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS EM PLATAFORMAS DE *STREAMING*: ENTRE A FIDELIDADE E A REINVENÇÃO

A consolidação das plataformas de *streaming* inaugurou uma nova modalidade de adaptação literária em larga escala, caracterizada por narrativas expandidas e formatos seriados. Um estudo sobre as práticas da Netflix aponta que as plataformas de *streaming* atuam como uma espécie de meio híbrido, remediando tanto o cinema quanto a televisão, e propiciando novas estratégias narrativas que transcendem os limites do livro original (Nakanishi, 2024). Essa convergência de mídias permite que adaptações literárias sejam reimaginadas como universos narrativos, onde o equilíbrio entre fidelidade e reinvenção revela-se um terreno fértil para reflexões estéticas.

Por um lado, a fidelidade ao texto de origem pode ser expandida no formato seriado. Um artigo brasileiro (Azevedo; Rocha, 2018) destacou que a estrutura de narrativa complexa das séries *streaming* permite explorar dimensões da obra

escrita que um filme de duas horas não alcançaria, preservando subtramas, personagens secundários e desenvolvimento emocional mais profundo. Com isso, o espectador-leitor vivencia uma relação mais próxima com o material literário, sem sacrificar nuances ou riqueza temática.

Por outro lado, a reinvenção criativa é evidente quando se modificam, contemporizam ou subvertem elementos literários. A coerência interna da narrativa é reorganizada para dialogar com o presente, tornando-se relevante para audiências modernas. A crítica de Stam, em discussão sobre fidelidade, aponta que adaptações contemporâneas devem buscar novos horizontes, dialogando não apenas com a obra original, mas também com as mídias digitais, mudanças culturais e exigências comerciais.

O ambiente *streaming* fortalece ainda mais esse potencial por sua lógica transmidiática. Furtuoso et al. (2022) destacam que as séries originais da Netflix no Brasil utilizam estratégias de transmediação — como conteúdos adicionais em redes sociais, making of e participação ativa do público — o que amplia o universo adaptado além da tela principal, criando um ecossistema narrativo multimodal. Essa construção complexa dá à adaptação literária um valor estético dinâmico, pois integra múltiplas formas de linguagem e engajamento.

Outro aspecto relevante é o modo de consumo do público. O *bingewatching*, estudado por Silva (2015), revela como a disponibilização simultânea de episódios influencia a experiência narrativa, criando ritmos únicos de imersão e expectativa, distintos dos consumos semanais tradicionais. Esse ritmo impacta o modo como o espectador percebe a fidelidade: frequentemente, a imersão contínua justifica elipses, adiamentos ou expansões narrativas.

IMPACTOS DA CULTURA DIGITAL NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SIMBÓLICA DO LEITOR-ESPECTADOR NA ERA DO *STREAMING*

A cultura digital vem modificando profundamente a experiência estética e simbólica do espectador contemporâneo. Um estudo de Zollo et al. (2022) destaca que as telas interativas da era digital configuram “um regime escópico pós-janelas”, onde a fixidez da tela do cinema é substituída por superfícies móveis e responsivas, alterando o modo como percebemos imagens em movimento. Esse cenário redefine a experiência estética audiovisual, deslocando o espectador de posição contemplativa para uma postura imersiva e, muitas vezes, manipulável por interfaces digitais.

O fenômeno do *bingewatching*, característico das plataformas de *streaming*, altera a temporalidade da fruição narrativa. Um trabalho de Silva (2017) constatou que assistir a vários episódios consecutivos cria um “estado estético prolongado”, em que o espectador se envolve tanto emocional quanto

cognitivamente com a narrativa, rompendo a lógica episódica tradicional . Isso altera os modos de leitura de imagens e símbolos, pois a continuidade permite leituras interligadas e simbologias acumuladas.

Além disso, a curadoria algorítmica e os mosaicos de recomendações reforçam padrões de gosto e identidade individualizada. Morales (2023) demonstrou que os algoritmos de plataformas como Netflix moldam preferências através da exposição repetida a estilos visuais e temáticas específicas, criando matrizes de consumo estético . Assim, a experiência estética se torna tanto resultado da escolha do usuário quanto de sua encenação por sistemas automatizados de sugestão.

A cultura digital também intensifica a participação do espectador como coautor simbólico. Plataformas como YouTube e fóruns de discussão transformam o ato de assistir em instância colaborativa. Gomez-Gómez et al. (2021) mostram que essa interatividade contribui para a formação de narrativas coletivas, em que a recepção se complementa com comentários visuais, remixes e fanarts. Nessa lógica, o leitor-espectador se torna produtor simbólico, participando da construção de sentidos além do conteúdo original.

Entretanto, essa multiplicidade de vozes também implica perda de centralidade experiencial. Houve aumento de experiências difusas e fragmentadas, pois o usuário interage com trechos, reações e resenhas simultaneamente à obra principal. Robles-Francia et al. (2020) destacam que essa liquefação narrativa pode gerar um consumo menos profundo e mais superficial, pois a multiplicidade estética é ao mesmo tempo enriquecedora e dispersiva.

Diante dessas transformações, o problema central que orienta a pesquisa é entender como a cultura digital — através de *bingewatching*, curadoria algorítmica e participação interativa — modifica a experiência estética e simbólica do leitor-espectador contemporâneo. O objetivo do estudo é mapear esses impactos, analisar as tensões entre imersão e dispersão simbólica e compreender seus efeitos na construção de sentido audiovisual, na formação de gostos e na experiência narrativa em plataformas digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da adaptação literária até o ambiente do *streaming* evidencia uma profunda transformação nas formas de recepção, produção e circulação das narrativas. O que antes era condicionado às salas de cinema ou à programação televisiva hoje encontra uma dinâmica fluida e interativa nas plataformas digitais. Essa mudança alterou não apenas os modos de consumir cultura, mas também os próprios critérios de fidelidade, criatividade e envolvimento do espectador com a obra. A leitura deixa de ser apenas uma experiência individual silenciosa

e se entrelaça com práticas coletivas, sociais e mediadas por algoritmos que direcionam gostos e preferências.

Nesse novo cenário, a figura do leitor-espectador torna-se protagonista de uma experiência narrativa expandida. As adaptações não se limitam a transportar o enredo de um suporte a outro; elas constroem universos paralelos, reimaginam personagens e situações, criam novas temporalidades e mobilizam afetos por meio da estética visual, sonora e interativa. A obra literária original passa a conviver com múltiplas interpretações audiovisuais que não competem, mas coexistem como formas legítimas de expressão artística.

Além disso, o *streaming* abre caminhos para uma pluralidade de vozes, permitindo que adaptações de obras antes consideradas marginais ou alternativas tenham visibilidade global. A descentralização das formas de produção e distribuição fortalece nichos culturais, amplia o acesso a obras literárias por vias não convencionais e favorece a redescoberta de clássicos sob perspectivas contemporâneas. A literatura, assim, ganha novas vidas ao ser transposta para diferentes formatos e linguagens, reforçando sua relevância em tempos de fragmentação cultural.

No entanto, essa era digital também impõe desafios significativos à adaptação literária. A lógica das plataformas exige ritmo acelerado, formatos que se adaptem a diferentes dispositivos e um apelo emocional imediato, o que pode levar a simplificações narrativas ou à perda de sutilezas presentes no texto original. A tensão entre a profundidade literária e a linguagem acelerada do *streaming* exige equilíbrio criativo por parte dos roteiristas, diretores e produtores culturais.

Diante dessas transformações, é imprescindível compreender que a adaptação literária contemporânea vai além do conceito de fidelidade ao texto. Ela se configura como uma forma de recriação autoral, onde a intermedialidade permite novas experiências estéticas e simbólicas. O cinema, a televisão e agora o *streaming* assumem a função de tradutores culturais de uma literatura em constante diálogo com o seu tempo e com seu público.

Portanto, as adaptações literárias na era digital revelam-se como fenômenos culturais complexos, nos quais o livro e a tela não competem, mas se completam. A leitura e o audiovisual não são mais opostos, mas partes de um mesmo ecossistema narrativo que valoriza a multiplicidade de leituras e a diversidade de públicos. Refletir sobre essas dinâmicas é essencial para compreender o papel da literatura e da imagem no mundo contemporâneo e para fomentar uma educação estética capaz de formar leitores e espectadores críticos e sensíveis.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Camila Maria de. A literatura no streaming: adaptação e circulação global de obras literárias. **Revista Comunicação & Inovação**, v. 23, n. 2, p. 45–60, 2021.
- AZEVEDO, Patrícia Adélia Rêgo Oliveira; ROCHA, Larissa Leda Fonseca. Do Broadcast ao Streaming: mudanças (não tão grandes) nas narrativas ficcionais seriadas. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, v. 13, n. 21, p. 100–112, 2018.
- CARDOSO, Felipe. Narrativas expandidas: adaptações literárias em plataformas digitais. **Revista Fronteiras**, v. 24, n. 1, p. 88–103, 2022.
- FURTUOSO, Gustavo; SIGILIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. **Qualidade na ficção seriada: análise das estratégias de transmediação da Netflix no Brasil**. Princípio Caminhos da Iniciação Científica, 2022.
- GOMEZ-GÓMEZ, J. R.; MORENO-MÍNGUEZ, R.; GARCÍA-MARÍN, D. Recepção ativa e produção simbólica no ecossistema das plataformas digitais. **Comunicar: Revista Científica de Comunicação e Educação**, v. 29, n. 68, p. 9–18, 2021.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência: onde mídia antiga e nova colidem**. São Paulo: Aleph, 2008.
- MORALES, R. J. Algoritmos, estética e subjetividade nas plataformas de streaming. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia**, v. 30, e43821, 2023.
- NAKANISHI, Débora Spacini. *Adaptation studies on Netflix: approaches for theorizing streaming platforms*. **Revista Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, v. 77, 2024.
- ROBLES-FRANCIA, V.; MARTÍNEZ, J. A.; PALACIOS, M. A. Narrativas líquidas e fragmentação simbólica: impactos da experiência estética no consumo audiovisual online. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 33, p. 114–124, 2020.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2012.
- SILVA, Anderson Lopes da. **A prática do binge watching nas séries exibidas em streaming: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada**. Comunicon, 2015.
- SILVA, L. F. da. Narrativas prolongadas e o estado estético no consumo seriado via streaming. **Revista Galáxia**, n. 37, p. 91–105, 2017.
- STAM, Robert. Robert Stam – Cinema, literatura e a trajetória de uma metodologia. **Revista Intercom**, 20(2), 2023.
- ZOLLO, S.; CARRERA, C.; PARENTE, M. Estéticas móveis: o espectador em ambientes escópicos digitais. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 19, n. 56, p. 55–74, 2022.

CAPÍTULO 5

QUE PACTO ESTÉTICO É ESTE ENTRE A LITERATURA E O CINEMA EM *EVERYDAY USE*?

Maria Gorete München da Silva¹

Rafael Goulart Pereira²

Adriana Claudia Martins³

INTRODUÇÃO

A estética nos imprime um novo modo de encarar as coisas.
(Ofício de Escrever, Frei Betto)

Durante anos desejei ficar sozinha no meio dos campos e das florestas, em silêncio, sem precisar de palavras.
(Vivendo pela palavra, Alice Walker)

O conto *Everyday Use*⁴, de Alice Walker, é um clássico da literatura norte-americana, que apesar de anos desde a sua primeira publicação, 1973, continua despertando o interesse de análises e estudos. No entanto, *Everyday Use* não possui uma grande fortuna crítica, justificando este estudo que busca interpretar as narrativas literária e filmica. O objetivo deste texto é olhar os processos de significação considerando a arte literária e a arte cinematográfica, os pontos de intersecção entre o texto literário e o curta-metragem.

1 Acadêmica do Curso de Letras, Português-Inglês na Universidade Franciscana (UFN, RS); Participante do Grupo de Pesquisa Ensino e Aprendizagem em Letras (UFN, RS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/375590405797278> E-mail: dasilvamariagoretemunchen@gmail.com

2 Acadêmico do Curso de Letras, Português-Inglês na Universidade Franciscana (UFN, RS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1336526049151064> E-mail: rafael.pereira@ufn.edu.br

3 Docente no Curso de Letras, Português-Inglês e no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Humanidades e Linguagens na Universidade Franciscana (UFN, RS); Líder do Grupo de Pesquisa Ensino em Aprendizagem em Letras na UFN; Dra. em Educação e Dra. em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5747878906492415>. E-mail: adriana.martins@ufn.edu.br

4 *Everyday Use* é um conto de Walker (1973), cujo texto original que deu base a este estudo é em língua inglesa e é, portanto, traduzido pelos autores do capítulo para elaboração deste texto. Com o mesmo nome, o curta-metragem foi considerado de seu original em inglês, com tradução livre pelos autores.

Uma das possibilidades de ler esta arte de Walker é considerar a transposição da narrativa, em formato de conto literário, para a linguagem audiovisual, executada pela adaptação das obras literárias ao contexto imagético. Sabe-se que qualquer adaptação é uma espécie de tradução de signos, assim, este estudo ressalta alguns elementos cinematográficos do conto que foram deslocados do seu suporte original, no que tange à representação das personagens femininas: Maggie, Dee e Mama.

Como metodologia, o estudo é qualitativo, em uma abordagem com características interpretativas e comparativas da narrativa do conto e da representação cinematográfica. Nesta proposta de estudo, partimos da apreciação de duas narrativas, literária e fílmica, pois compreendemos que ao “entrarmos em contato íntimo com uma obra de arte percebemos sua articulação inteligente, uma força expressiva, uma fonte de valores, uma realidade que foge às nossas atitudes desesperadas de posse, de controle, de domínio” (Perissé, 2004, p. 76).

Esta produção textual está atrelada aos estudos realizados em disciplinas de estudos literários do Curso de Letras Português-Inglês da Universidade Franciscana (UFN, RS) e à linha de pesquisa *Interartes: convergências criativas nas práticas pedagógicas contemporâneas em Línguas e Literaturas*, do Grupo de Pesquisa *Ensino e Aprendizagem em Letras*, da mesma instituição (UFN, RS). O grupo tem como premissa estimular reflexões críticas a partir de leituras e estudos relacionados com temáticas sociais e questões como classe, raça, sexualidade, etc, a partir de narrativas literárias e de outras formas de arte, como músicas e filmes.

O capítulo tem como principal objetivo verificar a relação entre o conto literário e a linguagem cinematográfica, na tentativa de responder à questão que intitula o capítulo: que pacto estético é este entre a literatura e o cinema em *Everyday Use*? Neste ínterim, a proposição é identificar as diferenças e as aproximações da narrativa que podem enriquecer as duas formas de arte, considerando os processos de criação e significação dessas especificidades.

O texto está organizado a partir desta Introdução e, na sequência, traz as seções: Arte literária e arte cinematográfica, O enredo literário e fílmico de *Everyday Use*, A autora do conto: Alice Walker, Tecendo o tempo: espaço, história e identidade, A construção estética em *Everyday Use*: análise das representações de personagens e ambientes. Por fim, há as considerações finais e as referências.

ARTE LITERÁRIA E ARTE CINEMATOGRAFICA

A arte cinematográfica nasceu com a literatura e tinha como propósito entreter o público iletrado. Foi o norte-americano D.W. Griffith que, ao conhecer a narrativa do britânico Charles Dickens, deu vida ao cinema, inspirando-se

para elaborar uma nova forma de linguagem artística. Conforme explica Brito (2006, p.138), o cinema era visto como “atração, isto é, como uma técnica que encantava as plateias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas”. Mas, o cinema estava apenas iniciando sua manifestação artística e, assim, sua consolidação se limitou ao formato narrativo literário tradicional para realizar a representação.

A arte reporta outras artes. Em séculos passados, anteriores ao século XIX, comumente a literatura reportava sobre as imagens, as representações visuais, esculturais, pinturas. Na contemporaneidade, há uma mudança nesta apreensão da arte, pois há movimentos artísticos e regras que são construídas pelo próprio criador da obra.

Neste entorno, vale sublinhar que a arte literária, enquanto arte, é reconhecida por ser legítima no contexto cultural e mundial. A arte cinematográfica é uma forma de arte mais recente e busca reler a arte literária, reformulando e reconstruindo a narrativa. Essas artes são independentes, reconhecidas e elas absorvem as demais manifestações da arte, recriando essas manifestações, modificando, significando.

Neste encontro e desencontro das artes e suas representações, emerge a questão da fidelidade, pois essas artes se aproximam e se afastam. Nos estudos de Brito (2006, p. 29) é possível apreender que a “adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a ‘transposição’ não trai nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística”.

É fato que a arte cinematográfica contribuiu com a literatura, pois potencializou o imaginário com recursos de imagens que alcançaram diferentes lugares e tempos, o que não seria possível com a literatura, por ela mesma. No século XX, o cinema reacendeu a popularidade da arte (Bazin, 1985), democratizou o que estava restrito às classes burguesas da sociedade nos séculos anteriores. Corroborando nesta perspectiva Brito (2006, p. 148), quando afirma: “nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém quem é que deixa de ver Carlitos?”. Apreende-se com isso que a arte cinematográfica também agregou à literatura e essas foram se transformando, aliadas em suas propostas de tradução cinematográfica e literária

Neste entorno, cabe situarmos os estudos da tradução intersemiótica, pois esses tratam de questões sobre os signos na linguagem, como, por exemplo, a relação da narrativa literária, sua tradução por meio do cinema e seus processos de transposições. É nesta relação intersemiótica que é possível verificar e analisar a linguagem dos signos, a relação de um texto com outro e conhecer os signos que estão em transposição de um contexto para o outro. A tradução intersemiótica

combina uma transposição de um sistema de signos para um outro signo diverso de modo diferente do verbal, como por exemplo, a música, a dança, o cinema ou a pintura.

Nesta perspectiva, Jakobson (1999, p. 67) explica que a experiência “pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada”, adaptada, pois a tradução que transpõe um signo, de um trabalho artístico para outra obra, é uma recriação artística.

Assim, nessas adaptações há valor específico para cada produção artística, mediante os recursos inerentes a cada uma dessas artes. Ainda que a arte cinematográfica não transmita narrativa escrita de modo fidedigno, essa adaptação não inutiliza o trabalho literário na sua originalidade, pois ocorreu uma reinvenção a partir da manifestação artística existente.

O ENREDO LITERÁRIO E FÍLMICO DE *EVERYDAY USE*

O enredo que compõe o curta-metragem *Everyday Use* toma como base o enredo do conto publicado na coleção de contos nominado de *In Love and Trouble*, em 1973 e consiste de uma narrativa realizada em primeira pessoa e na voz de Mama, mãe de duas personagens, as filhas Dee e Maggie. Mama é uma mulher com baixa escolaridade, trabalhadora, simples e é ela quem narra as impressões sobre suas filhas e sobre si mesma. É a própria mama quem se descreve fisicamente, ela diz que na “vida real eu sou uma mulher grande e ossuda com mãos ásperas de trabalhador. No inverno, uso camisolas de flanela para dormir e durante o dia uso macacão. Eu posso matar e limpar um porco tão impiedosamente quanto um homem” (Walker, 1973, p. 50, tradução nossa do fragmento literário)

Mama e a filha que vive com ela se preparam para receber Dee, é assim que o leitor e telespectador adentram às narrativas. Dee chega e surpreende Mama e Meggie, pois está vestida com roupas novas, diferentes e apresenta Wangero, seu companheiro. Na hora do jantar, Dee começa a mostrar interesse pelos móveis e utensílios da casa, heranças da família, em especial uma batedeira de manteiga e as colchas de retalhos confeccionada pela avó. Dee acha que a mãe vai entregar tudo que ela deseja, mas as colchas de retalhos Mama entrega para Meggie.

O ponto central da discussão das narrativas é o destino das colchas, pois Dee insiste que precisa pendurá-las na parede, o que para Maggie seria apenas para uso diário. Na percepção de mama, Dee está desvalorizando a importância das colchas e sua decisão mostra a conexão familiar e afetiva que o uso diário tem e da herança cultural.

A narrativa de *Everyday Use* explora a complexidade da identidade cultural e a importância da herança, na voz de mama, que apresenta preocupação com

o futuro das filhas, mas sobretudo sinaliza sobre a valorização da experiência pessoal e do uso simples daquilo que faz parte da história familiar.

A AUTORA DO CONTO: ALICE WALKER

Alice Walker nasceu em Eatonton, na Georgia e viveu em contextos segregacionistas nos Estados Unidos. Ela foi uma admiradora de King Jr., participando em movimentos, protestos e marchas pelos direitos civis de mulheres e homens negros. Walker é uma escritora ativista que imprime visibilidade às mulheres negras, pois retoma a ancestralidade e trajetórias dessas mulheres, enfatizando o feminismo negro, denominado por ela de *womanism*. Na autoria de Walker é possível identificar uma abordagem interseccional, expressando o contexto estadunidense, em que as personagens refletem a realidade das pessoas negras. Ela é vencedora de prêmios, a exemplo do prêmio Pulitzer, com *The Color Purple*, publicação de 1982. Walker escreve romances, coleções de poesia, ensaios críticos e artigos que apreciam a cultura, a feminilidade e as experiências de mulheres negras. *Everyday Use* é um dos contos de Walker.

TECENDO O TEMPO: ESPAÇO, HISTÓRIA E IDENTIDADE

A ambientação de *Everyday Use* é fundamental para a compreensão da narrativa, pois revela não apenas onde e quando os eventos ocorrem, mas também reflete a identidade cultural, social e histórica das personagens. De acordo com Martins (2022, p. 64), “os indicadores geográficos e temporais desenhavam esteticamente a narrativa no imaginário do leitor, pois tempo e espaço não estão desvinculados da atividade estética e promovem o envolvimento e o encontro com as obras”. Nas palavras de Martins (2022) é possível compreender que

A atividade estética é um processo que o leitor compartilha como se tivesse coautoria na realização do objeto estético, quando se encontra com a obra, seu conjunto verbal, material, linguístico, composicional e significativo. Implica o deslocamento do leitor, na tomada de uma posição axiológica, de valores, verdades e mentiras na percepção sensível da estética do texto. O diálogo com o outro, seja criador, escritor ou narrador, é orientado por essa palavra que quer ser dita, ser ouvida e que, acima de tudo, precisa ser compreendida. (Martins, 2022, p. 84)

O conto se passa em uma região rural do sul dos Estados Unidos, provavelmente no estado da Geórgia, onde Alice Walker nasceu e cresceu. O espaço é restrito, centrado principalmente no quintal da casa da família — um local simples, mas carregado de simbolismo e pertencimento.

Esperarei por ela no jardim que Maggie e eu deixamos tão limpo e ondulado ontem à tarde. Um jardim como este é mais confortável do que a maioria das pessoas sabe. Não é apenas um jardim. É como uma sala de estar estendida. Quando o barro duro é varrido como um chão e a areia fina em volta das bordas forrada com sulcos minúsculos e irregulares, qualquer um pode vir sentar e olhar para o olmo e esperar as brisas que nunca entram na casa. (Walker, 1973, p. 50, tradução nossa de fragmento literário)

Descrito por Mama como *um prolongamento da sala de estar*, o quintal simboliza um domínio matriarcal de conforto e agência. A casa simples, com apenas buracos abertos dos lados em vez de janelas verdadeiras, denota pobreza e contrasta com a abertura do quintal. A memória da casa anterior incendiada e as cicatrizes de Maggie adicionam uma camada de trauma e resiliência. A observação distante de Dee sobre o incêndio prenuncia suas diferentes relações com a história da família.

O tempo da narrativa não é explicitamente datado, mas há indícios de que se trata do final dos anos 1960 ou início dos anos 1970, período marcado pelo auge do Movimento dos Direitos Civis e o florescimento do nacionalismo negro. Essa ambientação temporal é essencial, pois influencia diretamente os posicionamentos e as visões de mundo das personagens, especialmente Dee, que incorpora elementos da nova consciência negra da época, como o uso de trajes africanos e a adoção de um novo nome, Wangero Leewanika Kemanjo. A narrativa evidencia o embate entre diferentes gerações de afro-americanos: de um lado, Mama e Maggie, que valorizam o cotidiano simples, o legado oral e os objetos utilitários da vida rural; de outro, Dee, que representa a juventude urbana engajada politicamente e em busca de resgate identitário ao abandonar o nome que considera de *escrava* buscando na herança africana uma forma de se opor a cultura dominante.

Nesta perspectiva, a ascensão do Movimento Black Power, com foco no orgulho racial, autodeterminação e controle comunitário, foi um movimento que influenciou a adoção por Dee de um nome africano e seu vestuário como celebração da herança africana. O Movimento das Artes Negras (BAM), visto como a *irmã estética e espiritual do conceito Black Power*, defendia a arte como ferramenta de mudança social e construção de identidade negra, rejeitando padrões ocidentais. Neste viés, é possível identificar que o desejo de Dee de exibir as colchas como arte pode ser interpretado através dessa lente.

Dentre essas transformações, o Nacionalismo Negro e Afrocentrismo eram ideologias que defendiam o autogoverno e a valorização da história e cultura africanas. Logo, o interesse de Dee por nomes e vestuário africanos reflete essas tendências. Vale sublinhar que a consciência é entendida de forma

diferente pelas personagens, com a visão urbana e educada de Dee colidindo com a compreensão rural e experiencial de Mama e Maggie. As narrativas criticam internamente esses movimentos, questionando se o entusiasmo pela estética africana poderia levar a um distanciamento das realidades vividas da história afro-americana.

Consideramos que a “estética está associada à relação entre a vida e as coisas do mundo, pois a estética amplia a condição de compreender o mundo e a lidar melhor com o emprego de princípios éticos na vida” (Martins, 2022, p. 79). Neste entorno e da relação entre as artes, é a estética, a linguagem e a apresentação que são consideradas na busca pela compreensão dessas obras.

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA EM EVERYDAY USE: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS E AMBIENTES

De forma interessante o conto *Everyday Use* foi adaptado e conseguiu reunir elementos originais e inspirações a partir do conto de Walker, representando as personagens da literatura em um curta-metragem. O diretor do curta *Everyday Use*, Bruce R. Schwartz (2004) faz a transposição da narrativa literária para a fílmica preservando a imagem das personagens sugerida no conto, portanto, o signo estético das personagens tem a mesma função no curta.

Quando os atores são contratados para interpretar caracteres de obras literárias, nem sempre correspondem à versão original, mas Schwartz representa as personagens valorizando a narrativa de Walker. O conto explora o vínculo entre mãe e filha afro-americanas e essa relação é igualmente considerada no filme, explicitando as diferentes situações de vida que mãe e filhas têm. Ao lermos o conto e assistirmos o curta, aproximações são observadas e algumas diferenças identificadas entre as representações dessas artes.

Neste texto é imprescindível sublinhar que Walker reserva especial importância à vida de seus ancestrais e à cultura afro-americana e essa contextura foi mantida no enredo fílmico, ambientes, linguagens e personagens.

Logo, a transposição da narrativa literária para o curta explicita uma preocupação em relação aos aspectos culturais que imbricam o momento histórico, o ambiente e os elementos e objetos presentes nas narrativas.

Everyday Use é um filme que fez mais do que simplesmente transpor a história de Walker para a tela, pois Schwartz persegue seus objetivos artísticos sem apagar o foco central da escritora. No filme, a narração em primeira pessoa, conserva a percepção da Mama e, assim, preserva a temática e relações entre as personagens. Schwartz joga com os recursos distintos que tem diante do enredo, atrasando revelações, pois serve-se das imagens, do movimento, o que o leitor não usufrui apenas com as palavras do conto.

O conto e o curta-metragem diferem sutilmente. No que tange ao cenário, a passagem do tempo, o local e os objetos têm valor significativo e apoiam semioticamente na mensagem que busca expressar. Na adaptação fílmica não há a descrição da casa pegando fogo, contexto da narrativa literária que enuncia sobre o comportamento de Dee em relação à Maggie, descrevendo a razão das cicatrizes em Maggie que são perceptíveis no curta, mas não relatadas como no conto está descrito.

Assim, na cena inicial do curta, o diretor prepara o telespectador para a temática que será abordada. Mama está abrindo a carta escrita por Dee e essa passagem sugere distância da filha Dee em relação à mãe e a irmã Maggie, no que tange à ancestralidade e à família para além da distância física. É uma diferença perceptível, que na representação fílmica sugere diferenças entre mãe e irmãs e esse afastamento desenvolve-se revelando a não compreensão de Dee quanto à ancestralidade como valor de herança.

A personalidade e os sentimentos das personagens Mama, Dee e Maggie mudam durante o conto e essas mudanças são também perceptíveis ao longo do filme, mas no conto Walker sugere que Mama sente animosidade por Dee e simpatia por Maggie e o desfecho se dá quando Dee pressiona a mãe para ficar com as colchas. Essa sutil mensagem está atrelada também a questão de que Dee, a filha mais velha, foi estudar e viver uma vida sofisticada, enquanto Maggie, a filha mais nova, permaneceu junto à mãe.

Dee é descrita por mama, a narradora do conto, como bonita e segura, enquanto no curta, essa descrição é menos detalhada, pois o telespectador pode identificar a aparência de Dee pelas imagens que vê na tela. Maggie é detalhada pela narradora como uma jovem tímida e insegura, próxima à mãe e, no filme ela é retratada ainda mais retraída, quase escondida na imagem e corpo, ajustando a própria roupa, escondendo as cicatrizes, o que pode ter sido intencional do diretor, para valorizar essa timidez de Maggie no desfecho da história.

No conto *Everyday Use* a narradora explica como a filha mais nova se sentirá na presença de Dee: “ela ficará desesperada nos cantos, feia e envergonhada das cicatrizes de queimaduras em seus braços e pernas, olhando para sua irmã com uma mistura de inveja e admiração” (Walker, 1973, p. 120). Mas, no curta, os telespectadores têm que aguardar até a chegada de Dee para ver como Maggie se comportará, ou seja, é interpretado a partir da imagem em movimento.

No que tange às personagens, a representação fílmica da Sra. Johnsons, a Mama, é próxima ao que sugere o conto. Mama está no centro da narrativa, como a figura materna, uma mulher que com sensibilidade e esforço, busca harmonizar as diferenças entre as filhas. Mama é a mãe que limpa o quintal, que se prepara para a chegada da filha mais velha, Dee é quem narra a história nas

narrativas. “Vou esperar por ela no quintal que Maggie e eu deixamos tão limpo e ondulado ontem à tarde.” (Walker, 1973, p. 120). A narradora em primeira pessoa enuncia o que ela fez no dia anterior, mas no curta é a cena que mostra a narrativa literária, sem narrar.

Por vezes Mama mergulha em memórias, sentada em sua cadeira no quintal. Ela é uma personagem que fica surpresa quando Dee chega, depois de tanto tempo sem dar notícias e começa a reivindicar sua identidade como mulher afro-americana, instaurando-se o conflito diante das colchas antigas feitas à mão por suas antepassadas. Dentre essas memórias de Mama, ela relembra o incêndio que atingiu a antiga casa e insinua, sutilmente que o episódio pode ter sido provocado por Dee.

Uma das diferenças mais notadas diz respeito à bateadeira, pois Walker escreve que Dee pega apenas a tampa e o batedor da bateadeira, já no curta, quando Dee e seu amigo estão indo embora, Dee fica com a tampa e o batedor, enquanto ele fica com o fundo vazio da bateadeira. Esta representação pode sugerir que a bateadeira não funcionaria sem a tampa e o batedor, e que isso serve como uma metáfora para a desolação da família.

Por conseguinte, essas representações enunciam conflitos de identidades narradas no conto e preservadas no curta. As narrativas são representações de acontecimentos, escolhas, padrões e rivalidades que marcam profundamente a relação entre duas irmãs — distintas em praticamente todos os aspectos de sua personalidade e visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É por meio da experiência estética que emerge o “encontro com a obra de arte, reflexão capaz de confrontar a história, a cultura e as estruturas sociais que surgem das manifestações literárias e que podem ser elementos transformadores para a humanidade (Martins, 2022, p. 85). Neste estudo em que se buscou apresentar a transposição intersemiótica das personagens Maggie, Dee e Mama, a partir do conto *Everyday Use*, de Alice Walker, para a narrativa literária e para o curta-metragem de mesmo nome, dirigido por Bruce R. Schwartz, a proposição foi verificar a relação entre o conto literário e a linguagem cinematográfica e responder à questão que intitula o capítulo: que pacto estético é este entre a literatura e o cinema em *Everyday Use*?

Neste íterim, buscou-se identificar as diferenças e as aproximações da narrativa que podem enriquecer as duas formas de arte, considerando os processos de criação e significação dessas especificidades. A partir da leitura do texto filmico e literário de *Everyday Use* é plausível constatar um pacto estético que é sensível na transposição do conto para a linguagem cinematográfica.

Algumas mudanças no decorrer da narrativa fílmica, como a ordem das ações de personagem e pequenas alterações no enredo foram observadas, porém concluímos que estas apenas contribuíram para um desfecho mais impactante do produto final.

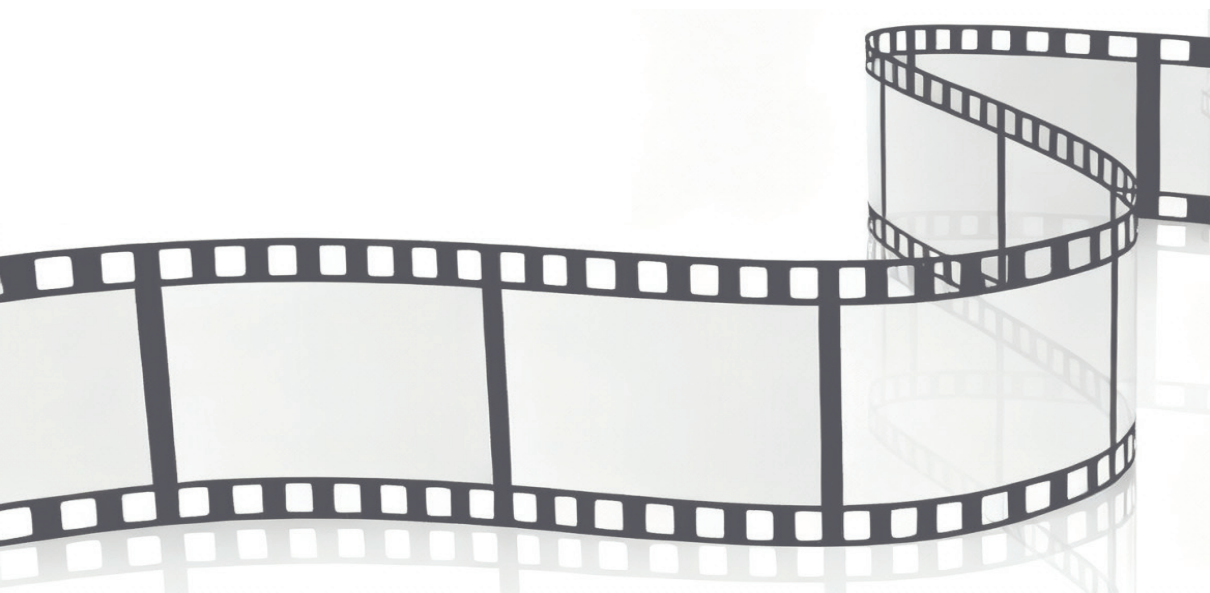
Verificou-se que a relação entre linguagem cinematográfica e o conto literário não são, necessariamente, equivalentes, mas se aproximam na representação das personagens Dee, Maggie e Mama, propósito observado neste estudo. Fica evidenciado que cada expressão artística é singular e autônoma. A adaptação do conto *Everyday Use*, de Alice Walker, para o curta de mesmo nome preservou significativamente a essência da narrativa literária, suas reflexões e críticas históricas e sociais. Apesar das mudanças quanto à narrativa e contextualização, as narrativas têm entre si um pacto estético estabelecido, ou seja, não é preciso ser radicalmente fiel ao texto literário ou fílmico para alcançar e tocar o público, o importante é a arte dialogar com o sensível daqueles que dela compartilham e experienciam.

REFERÊNCIA

- BAZIN, André. **O que é o cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BETTO, Frei. **Ofício de escrever**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo, UNIMARCO, 2006.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- MARTINS, Adriana Claudia. **Quando a literatura atualiza: sobre opressão, exclusão educacional, letramentos e pedagogias engajadas**. 1 ed. Jundiaí. São Paulo: Paco, 2022.
- PERISSÉ, Gabriel. **Filosofia, ética e Literatura: uma proposta pedagógica**. Barueri, SP: Manole, 2004.
- WALKER, Alice. *Everyday Use*. In: WALKER, Alice. *In: Love and Trouble: Stories of Black Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- WALKER, Alice. **Everyday Use**. Disponível em: <https://nwsaenglishii.files.wordpress.com/2018/11/everyday-use.pdf> . Acesso em: mar. 2025.
- WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra**. Tradução de *Living by the word* por Auly de Soares Rodrigues. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.

EIXO 2

CINEMA, MEMÓRIA CULTURAL E REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS



CAPÍTULO 6

O MITO JUDAICO-CRISTÃO DO JUDEU ERRANTE NO CINEMA: IMAGINÁRIO MEDIEVAL, PROPAGANDA ANTISSEMÍTICA E APOCALIPSE

Wendel de Souza Borges¹

INTRODUÇÃO

Embora a literatura seja mais antiga, o cinema, desde o seu nascimento tem se desenvolvido com bastante rapidez e desenvoltura. É notável, portanto, que ambos estão conseguindo se adaptar ao século XXI. A literatura, continua auspiciosa em seu formato original, mas encontrou suporte também na internet, em sites de leitura que oferecem aos leitores a possibilidade de uma nova experiência. O cinema, ampliou sua capacidade produtiva e criativa inventando novos modelos de composição cinematográficas, que somados aos recursos tecnológicos, propiciaram aos expectadores experiências sensoriais inéditas.

Logo, a relação entres essas duas artes em desenvolvimento é uma das mais promissoras no campo da cultura. Desde que nasceu, no final do século XIX, o cinema tem-se aproveitado de obras literárias para a construção de enredos que estreitaram os elos desses dois suportes de narrativas distintas, mas que, por fim, se complementam. Robert Stam (2006) afirma que o cinema vai além da transposição literária, reinventa e recria a literatura de modo a explorar novas linguagens e perspectivas estéticas.

Linda Hutcheon (2013) informa que mesmo sendo suportes distintos, a adaptação da literatura para o cinema deve acontecer de maneira reinterpretaiva. De modo que a imagem em movimento, o som, o espaço, o tempo e os personagens sejam reinterpretados e ressignifiquem o texto literário. Sendo assim, é intuito deste artigo abordar como o Judeu Errante, personagem extraído do imaginário medieval oral, outrossim, da literatura, foi ressignificado e como ele foi representado no cinema, nos filmes, *Le Juif Errant* (1904), de Georges Méliès; *Der ewige jude* (1940), de Fritz Hippler; e *The Seventh Sign* (1988), de Carl Schultze.

Em meio a esse objetivo geral que se apresentou, evocou-se também a

¹ Doutor em Estudos da Linguagem – Universidade Federal de Catalão. Professor de Literatura Portuguesa – Universidade Estadual de Goiás/Porangatu. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6648097605995608>. E-mail: wendel.borges@ueg.br

persistência da Idade Média como reminiscência na cultura contemporânea (Jacques Le Goff, 2013), investigação da história dos judeus (Paul Johnson, 1995; Rigotti, 2006), análise dos símbolos presentes nos filmes (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 2006); a questão da imortalidade (Sibilia, 2002; Gros, 2016) e uma análise histórica e social do mito medieval judaico-cristão do Judeu Errante (Maria Luiza Tucci Carneiro, 2014), dentre outros temas transversais e autores necessários à investigação.

O JUDEU ERRANTE EM CENA

A mitologia medieval é deveras rica em personagens icônicos. Umberto Eco, em sua magistral obra, *Onome da rosa* (2003, p. 51), refere-se a alguns; durante as visões do narrador, Adso de Melk, frente aos pórticos da igreja da inominada abadia. Preservados também nos bestiários, esses personagens fomentavam o imaginário da Idade Média como espécimes presentes no cotidiano e em cada recôndito escuro, engendrando superstições e o medo na população daquele período histórico (Delumeau, 2009).

Outros, como Padre João e a Papisa Joana, são exemplos de que não somente elementos bestiais pululavam o imaginário, elementos humanos eram recorrentes durante o medievo, no entanto, conforme Tavares Júnior (1980, p. 74.) alguns “pelo desrespeito ao sagrado, veem-se transformados em monstros” ou em animais ou em híbridos ou são amaldiçoados. Sendo assim, um dos personagens mais perenes da mitologia medieval na literatura e no cinema vindouro é o Judeu Errante.

Por vezes de maneira explícita, como na obra *A morte do Judeu Errante* (2007), de Paulo de Araújo Kautz, e no poema, *Judeu Errante* (1908), de Maranhão Sobrinho; outras vezes, de modo velado, como no poema *O exilado* (1892), de Fagundes Varela. O fato é que este personagem, engendrado pela oralidade medieval judaico-cristã, abandonou seu caráter de divulgação oral e passou a frequentar as páginas da literatura. Surgido na Idade Média, o mito judaico cristão do Judeu Errante, apresenta algumas variantes. Em certas versões, ele é um sapateiro judeu que teria proferido ásperas palavras a Cristo quando este, em agonia, carregava seu madeiro em direção ao Calvário. Em outras, é um ex-soldado judeu a serviço de Roma que xingou e esbofeteou Jesus, impelindo-o em direção à crucificação. Todavia, independente das versões, o final é categórico: o judeu é amaldiçoado por Cristo e condenado a vagar sem paragem e sem descanso, algumas vezes pela eternidade, outras, até o retorno do Salvador.

De acordo com Câmara Cascudo (2000), embora configurado na Idade Média, é possível que sua origem seja ainda mais antiga, uma vez que se vincula às histórias de feição popular que transitavam oralmente. Mas foi a partir do século

XIII, que o monge beneditino da Abadia de St Albans, Roger de Wendover, na crônica latina, *Flores Historiarum*, registrou a figura do errante judeu. Na obra, ele narra um suposto encontro entre um bispo da Armênia e Cartáfilo, judeu que teria sido condenado a vagar eternamente por ter zombado e açoitado Jesus durante a Via Crucis. Desde então, no decorrer dos séculos, o Judeu Errante segue sua triste sina assumindo em distintas nacionalidades diferentes nomes: Cartáfilo ou Carthóphilos, Ahasverus, Assuero, Juan-espera-em-Dios, Giovanni Buttadeu, dentre outros.

O mito do Judeu Errante encontrou ressonâncias entre os povos ocidentais e assumiu um potencial simbólico significativo. Muitas vezes, utilizado como representação do povo judeu, encarna a ideia de que foram os judeus que assassinaram Cristo. Este tipo de representação foi usado por padres e monges em pregações durante a Idade Média no intuito de inflamar a população contra as comunidades judaicas, o que gerou perseguições e acusações graves contra estas comunidades, como envenenamento das fontes de água durante o período da peste bubônica, profanação da hóstia sagrada e sacrifício de crianças, impingindo ao povo judeu estigmas que o acompanharia no decorrer dos anos (Pereira e Bueno, 2013).

Durante a Segunda Grande Guerra, a propaganda Nazista fez uso do Judeu Errante em textos, cartazes e filmes para agregar motivos para dar vazão à perseguição contra os judeus, disseminando os mesmos ideais da Idade Média e associando o povo judeu a errantes, vagabundos e apátridas (Carneiro, 2014). Por sua vez, o Judeu Errante passa a simbolizar o judeu da diáspora em sua eterna jornada em busca de redenção e da terra prometida. E no imaginário dos anos de 1980, carregado com os desastres climáticos e a expectativa da mudança de milênio, o Judeu Errante emerge como o antagonista de Cristo na batalha pelo fim do mundo, assumindo o caráter de Anticristo.

Essa figura oriunda do medievo foi recorrente e representada no filme, *Le Juif Errant*, (no Brasil, *O Judeu Errante* - 1904), de George Méliès. Considerado um dos pais do cinema, Méliès, trouxe ao lume sua versão do mito judaico-cristão, que no âmbito embrionário do cinema, aproxima-se do mesmo imaginário comungado pelos primeiros registros apontados na Idade Média, esta que, segundo Le Goff (2013, p. 15), sobrevive no decorrer do século XIX. No entanto, o alcance do imaginário medieval estende-se pelo século XX, lançando luz ou trevas, no imaginário contemporâneo.

Com quase 3 minutos de duração, a película, em preto e branco, exhibe a mudança do espaço narrativo, a passagem do tempo e os tormentos do personagem. No decorrer da obra, há três mudanças de cenário: sempre noturnos; o primeiro é emoldurado com pedras e esparsas árvores, e ao fundo, algumas construções semelhantes a arquitetura antiga de Jerusalém. No

segundo, com pedras pontiagudas que se elevam quase a tocar o céu. No último, uma série de ruínas semelhantes a um cemitério e alguns morros ao fundo, cujas silhuetas são iluminadas por relâmpagos de um céu tenebroso. Os três cenários que se apresentam na narrativa, são espaços inóspitos. Nesse *locus terribilis*, o personagem é representado como um velho, com vestimenta típica – túnica ou quitão – barba longa e branca, apoiado a um cajado.

Em seu tormento, o personagem observa, no horizonte do espaço, o momento em que Cristo, carregando a cruz, se dirige ao Calvário. Ali, há uma representação da memória do Judeu Errante que contextualiza o expectador sobre a sua pregressa história e a presentifica. É o momento em que, com o braço erguido, gesticula apontando adiante, instigando Cristo a não descansar e a seguir ao seu abatedouro, outrossim, é o instante em que é punido com a imortalidade e a errância. Essa memória é diáfana e os personagens, as mulheres e soldados que acompanham a procissão, são desprovidos de rostos, como a representar, em anonimato, a população impassível ante ao sofrimento de Jesus.

Elementos simbólicos do imaginário medieval são manifestos nas figuras do anjo e do diabo. Estes personagens antagônicos representam o maniqueísmo presente na mentalidade que perfez boa parte da população da Idade Média. Os dois polos que se combatem e tentam, em um jogo de ação e reação, se equilibrarem. No entanto, no filme, tanto o anjo, quanto o diabo impelem o Judeu Errante a continuar sua eterna peregrinação. Esse o exorta de maneira violenta, arrancando o cajado de suas mãos e o utilizando para espancar o atormentado judeu. Aquele, simplesmente ergue a mão e com o dedo em riste, açula o judeu a prosseguir em sua jornada solitária.

Georges Minois (2019) informa que a solidão e seu entendimento são paradoxais. Se por um lado ela é procurada voluntariamente, admirada e respeitada, como acontecia com os eremitas e os anacoretas, por outro, é refúgio de bandidos, desertores, ladrões, preguiçosos, doentes, aleijados, loucos, dentre outros considerados proscritos sociais. Cabe então questionar: qual era a mentalidade medieval acerca da solidão?

A Idade Média não ama a solidão. Esta a assusta. A sociedade se compõe de uma rede cerrada de solidariedades, nas quais os laços de homem a homem ao mesmo tempo aprisionam e tranquilizam os indivíduos, que não têm existência autônoma. Cada um se define por seu pertencimento a um ou a vários grupos: família, paróquia, confraria, senhoria, vassalagem, corporação, ordem religiosa, clero secular, associação de caridade, colégio, universidade. A comunidade tem primazia. Num meio ameaçador, estar sozinho é estar condenado às trevas exteriores, sentir-se excluído e destinado a morte. O solitário é o fora da lei que qualquer um pode abater, é um ser próximo da condição animal, um marginal sempre inquietante, pastor, carvoeiro, lenhador, feiticeiro, vagabundo. A solidão é um castigo, uma exclusão. (Minois, 2019, p. 85)

Sendo assim, o filme de Méliès mostra um traço persistente da Idade Média presente no imaginário do desvanecer do século XX: a solidão que assola o personagem é uma forma de castigo, de punição para o seu delito contra a divindade, estigmatizando-o como um pária relegado a eterna exclusão. Rejeitado tanto pelo céu, quanto pelo inferno, condenado a vagar solitário, sem paragem e sem descanso, a figura do Judeu Errante assume um caráter marginal representativo do povo judeu, discriminado, perseguido, excluído em sua ingloria diáspora no decorrer das centúrias, situação que se agrava violentamente em meados do século XX.

No ano de 1939, instala-se no continente europeu um período belicoso que perdura até 1945, arrastando nações para carnificinas e destruição. Embora, muitos países se viram envolvidos no conflito, a Alemanha entrou para a história por protagonizar um dos maiores genocídios da contemporaneidade. Liderado por Adolf Hitler, o país instituiu um regime autocrata e totalitário que dizimou, por meio da *Solução Final*, milhões de judeus e outras minorias étnicas.

Paul Johnson (1995) afirma que, embora já houvesse uma mentalidade antissemita no país, até 1933 as relações entre o povo alemão e as comunidades judaicas haviam sido razoavelmente pacíficas e até mesmo promissoras e colaborativas. No entanto, após a derrocada alemã na Primeira Guerra Mundial, o país imergiu em um período de forte recessão econômica que alterou, outrossim, o caráter até então velado da violência. Logo, um líder populista e carismático surgiu, prometendo elevar o poderio da Alemanha ao status de império, o Reich. Para que seu sonho megalomaniaco pudesse se concretizar, era necessário um bode expiatório: os judeus.

A máquina genocida do partido nazista era extremamente eficaz: execuções sumárias, trabalho forçado à exaustão e os temíveis campos de concentração. A fim de que as engrenagens dessa máquina pudessem funcionar com eficiência e tornar a população alemã condescendente com a chacina em massa, foi necessária a criação e a utilização de propagandas, aparatos persuasivos não menos sutis que convencessem as pessoas a se voltarem contra os judeus.

Sob o comando de Joseph Goebbels, cuja oratória e domínio da mídia estimulou e encorajou atos individuais de violência, introduziu “medidas rígidas e ao mesmo tempo legais, contra os judeus”, no intuito de privá-los “dos seus direitos fundamentais e começar o processo de separação do resto da população. Era uma volta ao sistema medieval naquilo que ele tinha de pior”. (Johnson, 1995, p. 507). Esse tipo de estímulo e permissividade contribuíram fortemente para acuar os judeus e espoliar seus bens, como aconteceu no que se denominou de *Kristallnacht* (Noite dos cristais) e *Nacht der langen Messer* (Noite das facas longas). A propaganda antissemita utilizava-se de vários métodos, recursos e

suportes midiáticos, colocando-se presente nos livros escolares e acadêmicos, jornais, músicas, eventos ao ar livre, teatro, artes visuais e no cinema.

Nos anos de 1920, filmes britânicos e norte-americanos tiveram sua execução proibida na Alemanha, sendo assim, a contribuição judaica, que já era bastante significativa para com o cinema alemão, acentuou-se consideravelmente. Filmes como *The cabinet of Dr. Caligari* (1920) e *Metropolis* (1927), dirigidos, respectivamente, por Robert Wiene e Fritz Lang, ambos judeus, são tidos, ainda hoje, como marcos do cinema expressionista alemão. No entanto, após a ascensão nazista, os diretores Ernest Lubitsch, Max Ophuls, Alexander Korda e os atores Elizabeth Bergner, Pola Negri, Conrad Veidt, dentre muitos outros, empreenderam uma diáspora rumo ao Estados Unidos, Inglaterra e França, para fugir à perseguição que se acentuou (Johnson, 1995).

O Ministério do Esclarecimento Público e Propaganda do Reich ou simplesmente *Propagandaministerium* rapidamente percebeu o potencial que o cinema possuía e em 1935, sob a direção de Leni Riefenstahl, lança o filme-documentário, *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade), que retrata o 6º Congresso do Partido Nazista e a presença de mais de 30.000 partidários. O encontro de lideranças do partido e seus adeptos aconteceu em 1934, na cidade de Nuremberg. O filme recebeu premiações e menções por sua técnica inovadora de tomadas aéreas, câmeras em movimento, perspectiva distorcida e música envolvente (Rigotti, 2006). Na esteira do sucesso vieram outros filmes como *Joana D'Arc* (1935), de Gustavo Ucicky; *O Defeituoso Hereditário* (1936), de Herbert Gerdes; *O Mestre* (1937), de Veit Harlan; *Olímpia* (1938), de Leni Riefenstahl; *Cadetes* (1939), de Karl Ritter; e em 1940, estreia, *Der ewige Jude*.

Der ewige Jude (O Judeu eterno ou O eterno Judeu), dirigido por Fritz Hippler, foi um filme-documentário utilizado como propaganda antissemita. Preto e branco, com 65 minutos de duração, ele se apropria do mito medieval judaico-cristão do Judeu Errante que já era difundido por meio da publicação do romance de Eugène Sue (1844) e por peças teatrais itinerantes; logo, conhecido pela população alemã, no ensejo de macular a representação do povo judeu. O filme apresenta imagens da população judaica em atividades cotidianas em um gueto na Polônia, no entanto, mostrando sempre uma turba caótica e desorganizada. A narrativa prossegue comparando a multidão a uma proliferação de ratos, que trazem a destruição de bens e alimentos, espalhando doenças como a disenteria, o cólera, a febre tifoide e a lepra.

Kenia Pereira e Camila Bueno (2013, p. 5), informam que o mito do Judeu Errante se prestava “aos dogmas religiosos católicos que, entre os séculos XIV e XVII, ganharam força ao insuflar, por meio do catecismo, dos sermões dominicais e das pregações em praça pública, o repúdio aos judeus”

em apoteóticas exibições religiosas. Assim, da mesma forma que os pregadores medievais, o narrador (Harry Giese), cuja imagem não aparece, utiliza uma voz firme e clara para instilar o ódio aos judeus, acusando-os, por meio de gráficos e estatísticas, de sujidade, usura, roubo, tráfico de drogas e de mulheres (Deliberador, 2019).

O documentário apresenta a nação ariana exercendo diversas atividades laborais ligadas à agricultura e à indústria, ressaltando que aos judeus cabe apenas o comércio, de modo a afirmar que esses nada produzem, mas apenas se apropriam dos bens produzidos. Assim como na Idade Média, a película critica a religião judaica afirmando que nela a usura é prática corrente e ética, colocando o dinheiro como o único valor importante para os judeus, que não se importam de utilizar meios escusos e ilícitos para consegui-lo e que se aproveitam das feridas ainda abertas da nação alemã, para agravar a condição dessa enfermidade. Em uma clara referência à depressão econômica.

Mesmo antes da ascensão de Hitler ao poder, já se veiculava a ideia de que os judeus dominavam a economia mundial, mas esse tipo de filme serviu de panfletagem para disseminar calúnias que encontraram “ecos junto aos nacional-socialistas que procuravam justificar a repressão aos judeus” (Carneiro, 2014, p. 97). Dessa forma, a narrativa empreendida pelo filme funcionou como um combustível, cujo intento foi o de inflamar um imaginário já vivo e presente no cotidiano da Alemanha: de que os judeus são parasitas e que toda e qualquer associação a eles é considerada perniciosa e proibitiva.

Der ewige Jude reforça ainda a natureza social calcada no maniqueísmo. A ideologia de que a Alemanha carecia de uma divisão amparada pelo critério racial do bem *versus* o mal. Para isso, segundo Carneiro (2014, p. 33), “os mitos ofereciam uma explicação sobre os males que acometiam a nação alemã, dirigindo as condutas da população predisposta a endossar a narrativa/mentira”. O mito medieval judaico-cristão do Judeu Errante foi utilizado a serviço de “canalizar as energias para a formação de um consenso: a salvação da sociedade alemã dependia do seu líder (Adolf Hitler, o ‘salvador’) e da divisão da população em puros e impuros, culminando com o endosso às práticas genocidas” (Carneiro, 2014, p. 33).

O Judeu Errante do filme não é o mesmo personagem do medievo. Nele, “a imagem do Judeu errante apareceu na figura do passageiro apátrida, expulso e desumanizado pelo nacional-socialista” (Carneiro, 2014, p. 155). Se na obra de Georges Méliès é um personagem *sui generis*, no filme-propaganda de Hippler, representa um povo. Na Idade Média, era uma representação simbólica da luta antijudaica, na Alemanha nazista, uma figura central da intolerância antissemita. Conforme Carneiro (2014, p. 153), “o Judeu Errante foi sendo reabilitado sob novas máscaras”, ou seja, sua representação na literatura e no

cinema opera uma metamorfose, mas na sua essência continua a simbolizar o mal, a violência, o desterro e a morte, como na Idade Média.

Após o término da Segunda Guerra Mundial em 1945, a geografia política do mundo sofreu alteração. O Japão, um dos países envolvidos no conflito, sofreu a primeira baixa atômica. Alemanha foi invadida e teve sua capital, Berlin, dividida em dois blocos sistêmicos antagônicos que, de certo modo, refletiram a configuração política mundial. Separados, ao menos teoricamente, países levantavam suas bandeiras ou como defensores do capitalismo ou como apoiadores do socialismo, encabeçados pelos Estados Unidos e pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

A Guerra Fria se instalou em 1947 com a *Doutrina Truman*, cujo intento era conter o avanço do comunismo e o mundo passou a viver um estado de tensão com ambos os lados ideológicos se ameaçando mutuamente. Somado a isso, nos anos de 1980, preocupações com a questão climática vieram à pauta e a proximidade do fim do milênio povoava o imaginário da população mundial. Neste contexto, tanto a produção literária, quanto a cinematográfica representaram os anseios, as dúvidas e a mentalidade daquela geração.

Filmes como *the Day After* (1983) e *Prince of Darkness* (1987), exploraram o medo da hecatombe nuclear e visões religiosas do apocalipse. Em 1988, a TriStar Pictures, Interscope Communications e ML Delphi Premier Productions, produzem *The Seventh Sign*, (no Brasil, *A Sétima Profecia*), filme dirigido por Carl Schultz que aborda a disputa apocalíptica e antagônica entre dois seres imortais pela destruição/salvação da humanidade.

No filme, uma mulher grávida, Abby, com um passado de tragédias, aborto e tentativa de suicídio, passa a ser seguida pelo personagem, David Bannon, uma representação de Jesus, que se aproxima e lhe conta sobre o *Guf*, casa das almas na mitologia judaica. Segundo Bannon, quando o *Guf* estiver vazio, o sétimo selo será revelado e uma criança nascerá sem alma e marcará a derrocada apocalíptica da humanidade.

No decorrer da narrativa, seis selos são abertos e sinais do apocalipse aparecem na forma de desastres climáticos: cidade congelada no deserto, morte de peixes, sangue na água, terremotos, tufões, chuvas torrenciais e granizo. Bannon informa que é a ira de Deus se manifestando e que ele, como seu filho, havia sido enviado a primeira vez como cordeiro e agora como leão para aplicar a justiça divina. Na mitologia judaico-cristã, o cordeiro é tido como o exemplo sacrificial, aquele que deve ser imolado para a salvação. Já o leão apresenta uma simbologia dúbia, se por um lado representa a força, o ímpeto e a liderança, por outro, aparece como violência, arrogância, ira e justiça divina (Chevalier e Gheerbrant, 2006).

A violência e a morte permeiam o imaginário da personagem Abby, que tem lampejos de seu passado e reconhece Cartáfilo. Nessa memória, Abby se vê como seguidora de Cristo, presente com ele no momento em que Cartáfilo o esbofeteia. Indagada pelo soldado de Pilatos se daria a vida pelo Salvador, a representação passada de Abby foge, ação que reflete na vida atual da personagem. A trama se desenvolve na tensão entre o fim da humanidade ou sua salvação, o que coloca Abby na situação de salvar, com seu próprio corpo, de um tiro disparado pelo Judeu Errante, contra o personagem, Jimmy, um jovem com síndrome de down, que estava preso e condenado à execução, por ter matado os pais, que segundo ele, eram irmãos consanguíneos.

Jimmy, acreditava ter agido corretamente, uma vez que pela lei dos homens e pela lei divina, o incesto era passível de punição com a morte, sendo, pois, alçado à condição de mártir. A atitude abnegada de Abby tem um reflexo positivo e o nascimento de seu filho é propiciada pela transmigração da alma da personagem moribunda, o que restitui as almas ao *Guf*. Assim, o Judeu Errante não consegue limitar sua existência, seguindo a sua triste, irremissível e errática sina.

No enredo, Padre Lucci se apresenta como sendo Cartáfilo, soldado de Pilatos, que esbofeteou Cristo quando da prisão deste e por isso foi punido com a imortalidade, condenado a vagar incessantemente até a segunda vinda do Salvador. É curioso observar que a imortalidade, muitas vezes ambicionada; para Cartáfilo é uma forma de grande sofrimento.

Caim, Prometeu, Ashwatthama, os vampiros e o Judeu Errante, punidos com a imortalidade, por uma questão moral ou por afrontar a divindade, encontraram em uma vida eterna fonte inesgotável de tormentos. A imortalidade é uma forma de punição recorrente na literatura e no cinema. Os dois suportes midiáticos se apropriaram desses personagens, imortalizando-os também nas páginas e nas telas.

Desde que o ser humano se conscientizou de sua finitude vital, ambicionou também prolongar sua existência e quiçá, prolongá-la indefinidamente, de modo que não fosse beijado pela morte e pudesse viver para sempre, alcançando assim a imortalidade. Quando esta é aqui abordada, trata-se de uma contrapartida à mortalidade física e corpórea e não em uma crença espiritual na qual se assenta boa parte das religiões, de que a finitude acontece apenas ao corpo humano, sendo, pois, imortal sua alma. Então, se para grande parte da humanidade, mesmo para aquelas pessoas que vivem em condições adversas, a imortalidade é um desejo acalentado, não é de se estranhar que esse tema também fizesse parte da cultura cinematográfica e literária, tratando-a de modo positivo ou negativo.

No cinema pode-se citar alguns filmes, tais como, *Asas do Desejo* (1987), do cineasta, Wim Wenders; *A Velha Guarda* (2020), de Gina Prince-Bythewood, dentre

outros. Na literatura, o destaque é para as obras *O retrato de Dorian Gray* (1890), do escritor, Oscar Wilde; *O pequeno pássaro branco* (1902), de James Matthew Barrie; *Orlando: uma biografia* (1928), de Virgínia Woolf. Só para se ter uma ideia, a questão da imortalidade é tão arraigada e presente na cultura mundial, que o primeiro épico de que se tem notícia, *A epopeia de Gilgamesh*, poema mesopotâmico, escrito em cuneiforme, finalizado, provavelmente, no ano de 1800 a.C., aborda a temática na busca empreendida pelo herói por uma planta nascida no fundo do mar e que lhe conferiria o poder de antagonizar a morte.

Sendo assim, tanto o cinema quanto a literatura buscaram representar a imortalidade ou a sua busca, por meio da construção de personagens que se tornaram emblemáticos e símbolos da humana luta contra o exílio. No entanto, há personagens, cuja perenidade terrena não é algo positivo, mas uma forma de punição, como é o caso do amaldiçoado Judeu Errante. Mas a questão da imortalidade e a maneira como é representada sofrem variações.

Algumas obras na área da ficção científica abordam a questão da imortalidade por meio da tecnologia, de modo que, conforme Sibilia (2002, p. 58) “a organicidade do corpo, a materialidade do espaço e a linearidade do tempo”, se tornariam obsoletas, permitindo à consciência ocupar um corpo tecnologicamente perene. Nessas narrativas, o alcance da imortalidade é uma evolução do gênero humano, o que lhe possibilitaria a concretização das aspirações impraticáveis dentro dos limites da mortalidade, por meio de “perspectivas abertas pelos progressos tecnológicos para o aperfeiçoamento humano, possibilitado pela convergência das nanotecnologias, das biotecnologias, das ciências da informação e das ciências cognitivas” (Gros, 2016, p. 272).

A literatura e o cinema, de modo geral, no percurso de suas histórias, têm dado a conhecer pontos de vistas complexos no que se refere à imortalidade. Ora exprimindo esperanças e utopias, ora representando os temores, angústias e inquietudes humanas, quanto à finitude da vida ou a sempiterna existência. No entanto, independente da forma como vive a imortalidade, em ambos os meios artísticos, o mito do Judeu Errante está associado à tragédia e destruição.

Na obra, *A Sétima Profecia*, a condição do Judeu Errante reside em seu caráter egoísta, uma vez que ele pretende encontrar o descanso e a paz em decorrência do colapso da humanidade. Logo, sob a identidade de um padre, uma figura que se esconde sob as vestes da religião, é que o Anticristo se manifesta. Este elemento bíblico, presente nas palavras da Sagrada Escritura, no livro do Apocalipse, perfaz o imaginário medieval e persiste na mentalidade social e cultural do cinema ocidental, representando a destruição, a punição, a imortalidade e a errância. Estas sobreviveram, no cinema, o fim do século XX e o início do século XXI, legando filmes como *Cronos* (1992), *Entrevista com o*

vampiro (1994), *Fonte da vida* (2006), *O homem da Terra* (2007), *As Boas Maneiras* (2017), dentre outros.

Acusado de violência, direta ou indiretamente associado à morte de cristo, o Judeu Errante encarna outro mito, o crime deicida. Carneiro (2014, p. 42) informa que o deicídio “tem suas raízes na polêmicas judaico-cristãs que, do século I ao IV, favoreceram o distanciamento entre o Cristianismo e o Judaísmo”, gerando gradativamente, animosidade entre ambos. Mesmo que a Igreja Católica tenha postulado no decorrer dos anos a inocência dos judeus, em 1965, ela promulga uma definitiva bula, *Nostra Aetate*, isentando-os de qualquer responsabilidade na morte de Cristo; no imaginário cristão a representação do judeu deicida se cristalizou por meio das artes visuais, da literatura e do cinema. Sendo assim, a representação do Judeu Errante no filme, *Sétima Profecia*, o revisita sob a máscara do Anticristo e do deicida, aquele cuja fé na humanidade reside em seu caráter autodestrutivo. É, assim, um representante da desilusão e da iniquidade dos homens.

CONSIDERAÇÕES

A passagem do tempo é inexorável e é possível notar um entrelaçamento cada vez mais consistente das relações entre a literatura e o cinema. Isso é notável não somente na correlata adaptação entre as artes, mas no potencial criativo e no diálogo que inspira uma e outra. A pesquisa sobre o Judeu Errante, personagem mítico da Idade Média, desvela uma figura atormentada em sua trajetória penitente, capaz de metamorfoses físicas e sociais. Transformações que adaptadas pelo cinema e adequadas aos contextos históricos e a fatores culturais, tornam perenes, ampliam e irradiam o medo, a aversão e o ódio. Assim, os filmes analisados revelaram no só uma atualização do mito judaico-cristão oriundo da Idade Média, mas o readaptou de modo a inseri-lo em uma abordagem profusa sobre identidade, fé, imortalidade, punição, culpa, alteridade e redenção.

O cinema, ao reinterpretar histórias literárias e mitológicas, tem um papel importante na preservação, transformação e difusão dos nossos imaginários coletivos. A figura do Judeu Errante, que é um personagem simbólico e cheio de ambiguidades, encontra no cinema um espaço para se expressar e ganhar novas interpretações, ampliando seu significado. Dessa forma, a pesquisa ajuda a entender por que mitos religiosos e culturais continuam presentes no nosso imaginário moderno. Além disso, reforça a importância do diálogo entre as diferentes formas de arte como uma maneira de refletir e revisitar a condição humana ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Dez mitos sobre os judeus**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DELIBERADOR, Raquel Medeiros. **Cinema de propaganda nazista: análise dos filmes O eterno Judeu e Judeu Suss (1940)**. Londrina, PR: 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina – Programa de Pós-Graduação em História Social. Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/srv-c0003-s01/api/core/bitstreams/812a1ed3-e678-4c3f-8edc-b17a027953f0/content>. Acesso em: 03 jun. 2025.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Folha, 2003.

GROS, Frédéric. A utopia contemporânea dos corpos. In: NOVAES, A. (Org.). **O novo espírito utópico**. (Coleção Mutações). São Paulo: Edições Sesc, 2016. p. 263-278.

HIPPLER, Fritz (Dir.). **Der Ewige Jude [O Judeu Eterno]**. Alemanha: Deutsche Filmgesellschaft, 1940. Documentário propagandístico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TjbyTBS7W_A. Acesso em: 21 mai. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de Cristina Yamagami e Álvaro Luiz Montenegro Viera. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

JOHNSON, Paul. **História dos judeus**. Tradução de Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MÉLIÈS, Georges. **Le Juif Errant [O Judeu Errante]**. França: Star Film, 1904. Filme mudo, curta-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oEuwLken8bQ>. Acesso em: 04 mai. 2025.

MINOIS, Georges. **História da solidão e dos solitários**. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; BUENO, Camila Felisbino. O Judeu Errante nas Minas Gerais: Carlos Drummond de Andrade em busca de Ahasverus. Arquivo Maaravi: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14193/11374>. Acesso em: 03 jun. 2025.

RIGOTTI, Gabriela Fiorin. **A ciranda do pertencimento em “O triunfo da vontade” de Leni Riefenstahl**. Campinas, SP: 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/296840230>. Acesso em: 28 maio 2025.

SCHULTZ, Carl (Dir.). *The Seventh Sign [A Sétima Profecia]*. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1988. 97 min. Disponível em: <https://m.ok.ru/video/666511542944>. Acesso em: 18 maio 2025.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Campinas, SP: Papirus, 2006.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mito na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

CAPÍTULO 7

JOÃO GRILO E CHICÓ: A ARTE QUE IMITA A DESIGUALDADE ESTRUTURAL NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA

Elias Guilherme Trevisol¹

Tatiane Jaskiu da Silva Trevisol²

INTRODUÇÃO

Uma das mais célebres obras literária, teatral e cinematográfica brasileira chama-se “Auto da Compadecida”, escrita e idealizada por Ariano Suassuna nos anos de 1955. Mais tarde, veio a ser transformada em peça teatral, assim como, nos anos 2000, em filme cinematográfico exibido em todo território nacional.

O Auto da Compadecida possui dois personagens centrais, João Grilo e Chicó, amigos de longa data, retratados no mais servil modelo nordestino de persona. Ambos os personagens da trama são claramente inspirados na empobrecida população nordestina, com suas peculiaridades históricas, e características próprias, caracterizadas por Suassuna.

Enquanto João Grilo é esperto, astuto, “cheio de nove horas”, companheiro e, de certa forma, “valente”, Chicó é sonhador, prolixo, romântico e, reconhecidamente, medroso. Os dois são o resultado social de um projeto político de Brasil pós-colonial, em que não se focou no desenvolvimento da região do Nordeste, ao passo que à região Sul e Sudeste foram destinados recursos financeiros e estruturais. Além disso, são vítimas do empobrecimento daquela região, retratos artísticos da desigualdade de renda e de possibilidades no Sertão e no Brasil como um todo.

1 Doutorando em Desenvolvimento Socioeconômico pela Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, com linha de pesquisa em Desenvolvimento e Gestão Social. Mestre em Direito pela Universidade do Extremo Sul Catarinense, com linha de pesquisa em Direito, Sociedade e Estado. Membro do Grupo de Pesquisa NUPED e NUPEC/UNESC. Advogado. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina - FAPESC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6813840246561815>. E-mail: egtrevisol1@gmail.com

2 Pós-graduada em Prática em advocacia Trabalhista e Previdenciária, pela Fundação Escola Superior do Ministério Público. Advogada. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0674390390052437>. E-mail: tatyjaskiu@gmail.com

O presente capítulo terá como centralidade a temática das desigualdades estruturais no Brasil, especialmente desenhada por Ariano Suassuna na obra “Auto da Compadecida”.

A problemática que move esse capítulo é responder como os personagens João Grilo e Chicó espelham, à época em que foi escrita a obra, as desigualdades estruturais brasileiras existentes.

O objetivo geral será analisar de que maneira João Grilo e Chicó demonstram, por suas personas, a desigualdade estrutural existente no Brasil, especialmente, à época em que foi escrito o Auto da Compadecida de Ariano Suassuna.

O capítulo contará com dois objetivos específicos explorados no desenvolvimento do trabalho: i) Identificar e descrever os personagens João Grilo e Chicó na obra literária “Auto da Compadecida” e; ii) Compreender como os dois personagens centrais do “Auto da Compadecida” refletem a desigualdade estrutural no Brasil de 1955-2000.

A pesquisa será monográfica, terá como marco teórico a teoria decolonial e crítica do direito, com técnica de pesquisa de documentação indireta, através de coleta documental (ou de fontes primárias) e de pesquisa bibliográfica (ou de fontes secundárias). Leituras de artigos e livros sobre a temática desenvolvida propiciarão as bases para a investigação pretendida.

A metodologia de pesquisa utilizada será a dedutiva, assim, se fará uso de uma cadeia de raciocínio descendente, da análise geral, teórica, para a particular, em análise ao fenômeno, até a conclusão. Utilizar-se-á, consequentemente, o silogismo: de duas premissas retira-se uma terceira logicamente decorrente.

A coleta de documentação indireta se concentrará no estudo e análise de obras, artigos, documentos e outros materiais escritos relevantes para a pesquisa em questão, priorizando-se autores nacionais cuja matriz epistemológica compreenda a realidade social brasileira, dependente e periférica, ou seja, empregar-se-á uma epistemologia do Sul Global.

Tem-se por hipótese a ser testada, que Ariano Suassuna narra, em sua obra, um retrato fidedigno das desigualdades estruturais que marcam a história e a organização social do Brasil, especialmente na região nordestina.

A estrutura histórica do Estado brasileiro foi erguida sobre alicerces patriarcais, racistas e coloniais que, ainda hoje, moldam as relações sociais, políticas e jurídicas, negando reconhecimento e igualdade material a sujeitos subalternizados, diferenciando-os em renda, classe social, raça, cultura, sexo, origem étnica e religiosa, tornando a subjetividade dos empobrecidos invisível aos olhos das classes dominantes.

Neste cenário, o presente trabalho propõe uma reflexão crítica sobre a desigualdade estrutural e estruturante existente no Brasil, sobretudo, no Nordeste brasileiro.

Por meio de abordagem histórico-crítica e técnica bibliográfica, o estudo buscará evidenciar que a superação da ordem vigente exige não apenas reformas normativas, mas um deslocamento ético e epistemológico centrado na busca por uma sociedade com igual dignidade a todos os indivíduos.

O BRASIL DAS DESIGUALDADES: JOÃO GRILO E CHICÓ NO SERTÃO NORDESTINO

Desde a época colonial, os portugueses eram os mais habilidosos dos europeus a implementar um sistema econômico não somente extrativista, tampouco baseado em mera pilhagem de riquezas nas áreas americanas navegadas, foram os portugueses os precursores de uma cultura de empreendimentos baseados no sistema de fazenda, tanto no “Novo Mundo como nos outros continentes” (Ribeiro, 2015, p. 208).

Uma breve reconstituição histórica pode, em alguma medida, revelar algumas características sociais do século XIX do Brasil, o processo de “violência simbólica” que liga as origens a serem esquecidas assumiu uma outra perspectiva: como legitimar, de forma discursiva, a dominação imposta aos indígenas nativos, a importação de outra população com fins de escravidão e comércio, aliado à miscigenação populacional que se originou desse duplo processo, sob a demarcada dominação portuguesa? Para resolver essa questão, funda-se a democracia racial, cujo objetivo é, notoriamente, o controle social. Da análise da formação da identidade nacional não pode ocultar-se a questão racial e a miscigenação das matrizes étnicas (Khaled Jr., 2019, p. 47).

A Lei n. 581 de 4 de setembro de 1850, também chamada de Lei Euzébio de Queiroz (Brasil, 1850), positivou o crime de pirataria o mercado de escravos pelo tráfico negreiro no Brasil, dessa forma, a legislação passou a tratar como criminosos todos aqueles que, de alguma forma, estavam envolvidos com o mercado do tráfico de negros africanos para o Brasil, aumentando, ainda, os prêmios de captura desses criminosos (Sampaio, 2020, p. 48).

A consequência direta da criminalização do tráfico negreiro teve impacto no preço dos escravos e, assim, fez com que fazendeiros procurassem alternativas para a falta de mão de obra, dando ensejo a um paulatino processo de contratação de homens livres, aliado a um intenso fluxo emigratório de pessoas de origem europeia para o Brasil. Concomitante a isso, graças ao aumento demográfico da Europa e os conflitos entre Itália e Alemanha naquela época, iniciou-se no Brasil a utilização de mão de obra assalariada, que substituiria as vagas de trabalho nas lavouras, até aquele momento, exclusivas dos negros escravizados (Sampaio, 2020, p. 49).

Na área chamada Sertão, no Nordeste e Norte do Brasil, como assinala Moura (2020, p. 362), há uma “parcela de reminiscências negras muito maior do que a que foi inventariada até o momento”.

Extraí-se da análise de Clóvis Moura:

[...] Quando estivemos em Juazeiro, tivemos a oportunidade de assistir a inúmeras sessões de candomblé, em dois terreiros locais, um dos quais, de propriedade de conhecido político, conserva o ritual gege-nagô. Além disso, o prestígio de que esses terreiros desfrutavam e os ataques que algumas vezes sofriam do órgão da imprensa local *O Juazeiro*, mostram o grau de importância que a opinião da comunidade dava a essas práticas. [...] Até na literatura de cordel encontramos essa influência, como no folheto *A negra de um peito só*. (Moura, 2020, p. 362; grifos do original)

Na região do agreste, após as caatingas e, por fim, dos cerrados, instalou-se uma economia sempre pobre e dependente, pastoril, acrescida, originalmente, ao desenvolvimento da produção açucareira, fornecimento de carne, couros e bois de serviço (Ribeiro, 2015, p. 250).

A região do Sertão conformou uma espécie peculiar de população, detentora de uma “subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder” [...], ademais, consolidou-se um povo com uma culinária própria, uma visão de mundo específica e uma religiosidade “propensa ao messianismo” (Ribeiro, 2015, p. 251).

Remonta-se à metade do século passado, quando as secas nordestinas tiveram que entrar na agenda política nacional e a exigir do governo federal medidas urgentiais, de socorro e amparo. O poder federal era mediado por coronéis com poderes senhoriais, os quais controlam toda a vida no sertão, donos de terras e gado, com posição de mando e as oportunidades de trabalho, sempre dispostos a assenhorassem das ajudas governamentais alocadas aos flagelados. Enquanto isso, a massa flagelada pela seca era regida, política e socialmente, por esses donos da vida, das terras e dos rebanhos, mais comovidos pela perda do gado do que pela sede, fome, empobrecimento e perecimento do povo trabalhador sertanejo (Ribeiro, 2015, p. 256).

É nesse cenário e contexto de penúria e exploração que “nascem”, pela mão e ideia de Ariano Suassuna, João Grilo e Chicó, dois sertanejos empobrecidos, maltratados pela seca, pela sede, pela fome e pelo desamparo estatal, na obra literária “Auto da Compadecida”, nos idos de 1955 (Suassuna, 2018, p. 27).

Em 1955 ocorre um fenômeno interessante e relativamente raro, o Brasil teve três presidentes. João Fernandes Campos Café Filho foi o presidente até 24 de agosto de 1954 até 8 de novembro de 1955, quando foi afastado devido

a problemas de saúde, sendo substituído por Carlos Luz. Carlos Luz ocupou a presidência por um curto período, até ser impedido pelo Ministro da Guerra, Marechal Henrique Teixeira Lott, que considerava que Carlos Luz estava envolvido em um golpe para impedir a posse de Juscelino Kubitschek. Após o afastamento de Carlos Luz, Nereu Ramos, então presidente do Senado, assumiu a presidência interinamente até a posse de Juscelino Kubitschek em 31 de janeiro de 1956. Juscelino Kubitschek de Oliveira, também conhecido pelas suas iniciais “JK”, foi um médico, oficial da Polícia Militar mineira e político brasileiro. Foi o 21.º Presidente do Brasil, entre 1956 e 1961.

A ordem oligárquica vigente no sertão nordestino, Norte e Sudeste brasileiro, na época em que foi escrita a obra “Auto da Compadecida”, monopolizava a terra pela outorga oficial das sesmarias desde a época colonial, conforme seus interesses e as crescentes relações com o poder público, galgando-se, por fim, utilizar as secas a seu serviço e, assim, fazer delas um negócio. A cada seca ou ameaça de estiagem, transformara-se numa operação política de urgência que, sob o pretexto de socorro aos flagelados, volumes grandes de verbas eram transferidos para aberturas de estradas e construções de açudes nos criatórios dos coronéis e seus asseclas. Chegou-se até mesmos a implantar-se uma “indústria da seca”, em que enormes somas de valores federais fornecidas ao atendimento da população nordestina atingidas pelas secas custearam a construção de muitos açudes, grandes e pequenos, enriquecendo os fazendeiros, garantindo o gado e privilegiando latifundiários, de forma a minar todos os programas de socorro aos flagelados e sertanejos, cada vez mais indefesos diante de uma “exploração econômica mais danosa do que as secas” (Ribeiro, 2015, p. 256-257).

Na obra de Suassuna, a subserviência de João Grilo e Chicó, desde o início, é evidenciada. Mesmo Chicó sendo apaixonado pela mulher do padeiro, não podendo esquecer dela, João Grilo o centraliza à classe social a que pertencem, proletária, em que a forma jurídica mediadora da exploração é o contrato (Pachukanis, 2017, p. 118), ao dizer a Chicó “[...] Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho. Ela não o teria deixado se você fosse rico. Nasceu pobre, enriqueceu com o negócio da padaria e agora só pensa nisso [...] (Suassuna, 2018, p. 38).

A teoria marxista determina qualquer forma social como histórica, por isso, pretende-se a elucidar em quais condições materiais históricas determinam como real esta ou aquela categoria. Nessa perspectiva, a sociedade capitalista é, antes de tudo, uma sociedade de proprietários de mercadorias, revelando-se, assim, que as “relações sociais entre as pessoas no processo de produção adquirem a forma reificada dos produtos do trabalho, que se relacionam uns com os outros pelo valor” (Pachukanis, 2017, p. 119).

O resultado da reificação do sujeito como João Grilo pelo padeiro gerou evidente raiva, expressada por Suassuna nos seguintes dizeres de seu personagem central:

João Grilo

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo! (Suassuna, 2018, p. 38)

Tanto João Gilo, quanto Chicó, não possuem as capacidades necessárias para igualar-se ao poderio econômico do padeiro ou, mesmo, do Major Antônio Moraes, uma vez que não detiveram, no decorrer de duas vidas, por exemplo, educação básica ou serviços de saúde adequados, elementos que, segundo Sen (2010, p. 95), geram maior probabilidades de que os pobres superem a penúria.

Na concepção Seniana, o empobrecimento deve ser visto como privação de capacidades, não somente pelo prisma da ausência ou diminuta renda, uma vez que “não envolve nenhuma negação da ideia sensata de que a renda baixa é claramente uma das causas principais da pobreza, pois a falta de renda pode ser uma razão primordial da privação de capacidades de uma pessoa” (Sen, 2010, p. 92).

Uma vez que a ideia de capacidades esteja ligada à liberdade substantiva, confere-se aptidão real de uma pessoa para fazer algo que realmente valoriza. A perspectiva Seniana, portanto, centra-se nas vidas humanas, não apenas na renda e recursos, na posse ou usufruto de comodidades (Sen, 2009, p. 171).

Para auferir renda, tanto João Grilo, quanto Chicó utilizam da astúcia e os meios necessários no árido sertão nordestino desenhado por Suassuna. Primeiramente, João Grilo inventou que o cachorro do padeiro e sua esposa era de Major Antônio Moraes, respondendo a Chicó nas seguintes palavras:

João Grilo: Era o único meio do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!” (Suassuna, 2018, p. 35)

João Grilo, astuto e ladino, convence, posteriormente, o padre e o bispo que a benção ao cachorro do padeiro seguiria a legalidade e os trâmites da igreja católica, ao referir que ter-se-ia deixado pelo animalzinho “três contos de réis para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo” (Suassuna, 2018, p. 82).

Numa passagem mais a frente na obra de Suassuna, João Grilo busca vender um gato que “descome” dinheiro à mulher do padeiro. Para tanto, ele

convoca seu amigo Chicó para enfiar “pratas de dez tostões no desgraçado do gato” (Suassuna, 2018, p. 87), mas para a compra, a mulher do padeiro pechincha, subornando João, ao dizer “Só dou quinhentos (réis) e, se você não aceitar, será demitido da padaria” (Suassuna, 2018, p. 95).

Após sua morte por mão de cangaceiro, João Grilo recebeu uma segunda chance, mas interpelado por “Manuel” a perguntar algo que ele não saberia, revelou a face mais intrincada da obra, a sabedoria popular da vivência empobrecida de João junto ao padre, na seguinte passagem:

João Grilo: Então estou garantido. Eu lembro que uma vez, quando Padre João estava me ensinando catecismo, leu um pedaço do evangelho. Lá dizia que ninguém sabe o dia e a hora em que haverá o dia do Juízo, nem homem, nem os anjos que estão no céu, nem o Filho. Somente o Pai é que sabe. Está escrito lá, assim mesmo?

Manuel: Está. É no Evangelho de São Marcos, capítulo treze, versículo trinta e dois. (Suassuna, 2018, p. 175)

João Grilo representa o sujeito que, mesmo sem recursos, encontra brechas no sistema para se impor. Não porque queira enganar por malícia, mas porque é a única forma de ser ouvido num país em que a lei muitas vezes serve apenas aos mais ricos. Chicó, medroso e falastrão, é outro tipo comum: o que sobrevive pelo discurso, pela simpatia, pela fé em dias melhores. Os dois, juntos, encarnam uma crítica aguda à desigualdade que atravessa a história do Brasil.

A obra de Ariano Suassuna escancara, com humor e leveza, uma estrutura social brutal, onde o pobre precisa recorrer à esperteza para não ser esmagado pelo sistema opressor capitalista e autoritário, típico do coronelismo existente na região nordestina. A figura do patrão autoritário, do padre ganancioso, do bispo vaidoso e do coronel armado representa o Brasil profundo, constituído sob a base em que o poder está sempre nas mãos de poucos, e a justiça, quase nunca, do lado dos empobrecidos.

João e Chicó não pedem piedade. Não são heróis no sentido clássico. São sobreviventes. E é justamente aí que reside a força da crítica: a esperteza de João Grilo não é virtude, mas necessidade. Ele não engana por esporte ou diversão, mas porque, num país desigual como o Brasil, quem não “dá um jeito” é devorado. A obra, embora ambientada no sertão, fala de um Brasil inteiro, de um povo inteiro, acostumado a improvisar para sobreviver.

No fim, quando recebem o perdão da Compadecida, o que se vê não é a redenção moral, mas o reconhecimento de uma humanidade constantemente negada. João Grilo e Chicó são, acima de tudo, retratos vivos de um povo que resiste e sobrevive, apesar dos pesares, não com armas, nem com ódio, mas com inteligência, humor e fé. E isso, por si só, no Brasil, já é um ato político.

A DESIGUALDADE ESTRUTURAL E OS REFLEXOS DE JOÃO GRILO E CHICÓ NO CENÁRIO BRASILEIRO E NORDESTINO

Sob a perspectiva de Júnior, Lemos e Wanderley (2022, p. 24-25), as desigualdades devem partir de uma análise centro-periferia, ou seja, analisam a desigualdade espacial pela Nova Geografia Econômica (NGE), literatura surgida entre 1990-2000, contribuindo decisivamente para a teoria moderna do comércio internacional e a teoria do desenvolvimento econômico, especialmente, no que se refere a compreender o movimento do capital no espaço, revelando que o mercado tende a concentrar-se em poucos pontos do espaço geográfico, abrindo espaço para uma ampla periferia econômica com diminuta competitividade e poucas atividades. Complementam os autores: “Reproduz, assim, um processo circular cumulativo de desigualdades entre países e entre regiões geográficas dentro de um determinado país, como bem exemplifica o contraste entre o Sudeste e o Nordeste brasileiro”.

Devido a manutenção das condições de dependência econômica, de poder e dominação externa norte-americana, enquanto superpotência, e outros países europeus e o Japão, como parceiros de menor relevo, existe a tendência de um “imperialismo total”, organizando-se a dominação externa a partir do centro, de dentro e em todos os níveis sociais, desde o controle da natalidade, comunicação de mídia e de massa, incluindo a educação, a transferência de tecnologias e instituições sociais, à modernização da infra e superestrutura, expedientes financeiros, enfim, o eixo da política (Fernandes, 2019, p. 27).

Para demonstrar as tensões políticas havidas entre as classes sociais na América Latina, Floristan Fernandes desvela pontos referentes a “tendências autocráticas ou autoritárias do superprivilegiamento das posições de classes “altas” e “médias”. Afirmo, o respectivo autor, que a sociedade de classes possui por base um sistema de poder parcialmente aberto e democrático, por meio do qual se perpetua e organiza-se a dominação burguesa. Se as classes dominantes aceitam a ordem social competitiva em muitos pontos, não o fazem nos quais suas vantagens relativas poderia ser concreta ou supostamente “prejudicadas”, assim, tendem a bloquear ou a solapar o mecanismo do sistema de poder que, em tese, deveria ser aberto e democrático. Essa constante desagregação de poder cria um desequilíbrio insanável entre os sistemas de governo, suas fontes de legitimação e as práticas autoritário-autocrática, criando-se, conseqüentemente, crises crônicas e estruturais, em que se favorece a continuidade perene de desigualdades sociais. Enquanto há a tendência ao superprivilegiamento de classe, transpassando as reformulações constitucionais, surge o “Estado Burguês” típico da América Latina capitalista, que se propõe a sufocar pela força, já que não sabe resolver as contradições de uma sociedade de classes dependente e subdesenvolvida” (Fernandes, 2019, p. 103-104).

É sob o aspecto de análise do Estado Burguês já vigente na época de o Auto da Compadecida que Mascaro (2024, p. 134) vaticina que a forma de sociabilidade tipicamente brasileira não se dá nos contornos positivados pela Constituição Federal de 1988, mas encontra esteio no golpe de 1964, o “leito do rio da sociabilidade brasileira”. Segundo o respectivo autor, foi com o golpe contra João Goulart e a seguinte ditadura militar que se sucederam “as molduras das possibilidades e dos limites da reprodução social no Brasil”.

A forja da sociabilidade brasileira de índole capitalista se deu a passos longos e lentos passos, “Independência, abolição, República”, escorou as atuais molduras econômicas de classe, seus respectivos limites políticos e bloqueios sociais, tal qual ocorreu no golpe de 1964. O golpe foi legitimado, tanto pelos tribunais brasileiros, quanto pelas Constituições de 1946, 1967 e 1969, transpassadas por desprezíveis Atos Institucionais, cuja duração vigeram por mais tempo que devido. Em que pese ter havido lutas sociais para a saída da ditadura, tal dinâmica só foi possível por uma abertura administrada pelos próprios poderes ditatoriais.

É por isso, aliás, que a redemocratização não penalizou crimes e torturas ocorridos na ditadura, não superou os termos de propriedade e, por fim, com o golpe de 2016, retornou às mesmas estratégias e contornos ideológicos existentes desde o golpe anterior, formatado no “conservadorismo moral e religioso, reacionarismo político, desmonte das políticas públicas parcialmente inclusivas, anticomunismo, arbítrio militar como *última ratio* da política, ativismo judicial golpista, louvor à violência e à ignorância [...] (grifo do original) (Mascaro, 2024, p. 136).

A Constituição de 1988 é baseada economicamente na teoria liberal, de cunho “capitalista-desenvolvimentista”, uma vez que possui como elemento central definidor repousa na condição “de que ao poder público não é dado explorar atividade econômica com fins de lucro” (Bitencourt e Reck, 2021, p. 141).

O controle social, sob a análise de Caroline Bitencourt e Janriê Reck, configura-se por uma dupla face: i) controle do Estado em relação à sociedade e; ii) controle da sociedade em relação ao Estado, inserindo-se no campo da sociologia, no qual o controle social possui ligação e correlação com o poder e com a dominação política, configurando-se processos sociais de dominação permanente, enquanto na perspectiva jurídica, orienta-se à coercitividade, marcado pela normatividade e executoriedade” (Bitencourt e Reck, 2021, p. 162). Os autores ainda revelam que:

[...] O Brasil é um dos países mais desiguais do mundo. Essa desigualdade acarreta dificuldades em relação à igualdade de condições iniciais. Ainda, dadas as condições econômicas, combinadas com as estruturas morais e sociais da sociedade, a possibilidade de ascensão social está praticamente vedada [...] (Bitencourt e Reck, 2021, p. 121).

Chama-se de desigualdade estrutural³ aquela que não nasce do acaso nem de atitudes isoladas, mas que se enraíza no próprio tecido da sociedade, em instituições públicas ou privadas e em todas as dimensões da vida. Ela não se limita às escolhas individuais, mas é moldada e sustentada por instituições, normas e práticas cotidianas que, muitas vezes, sequer são questionadas. Quando trata-se em desigualdade de classe, raça, gênero, orientação sexual, idade ou deficiência, está se lidando com formas de exclusão que se reproduzem sistematicamente nas instituições de ensino, nos tribunais, na saúde, nos meios de comunicação, na maneira como as cidades são planejadas e na religião. Relaciona-se com o conceito de dominação social. Não é raro que essas estruturas e instituições operem de forma silenciosa, naturalizando preconceitos, discriminações e perpetuando pelo tempo privilégios, muitas vezes sob a aparência de neutralidade, dirigida por interesses dos grupos dominantes (Moreira, 2020, p. 466-467).

Esses privilégios são evidenciados na obra de Suassuna, especialmente, na forma em que o bispo e o Major Antônio Moraes são retratados, sempre dominando e subjugando os demais personagens, como Chicó e João Grilo (Suassuna, 2018, p. 41-42).

Quanto a João Grilo, homem surrado pelo Sol nordestino, ecoa na trama de Suassuna como salvador no julgamento dos falecidos, encaminhados para o purgatório a seu pedido, atendido por Manuel (Suassuna, 2018, p. 170-171). Mesmo com todas as discriminações de raça e aporofobia, lança mão, em momento de desespero, do “versinho de Canário Pardo” que aprendeu com sua mãe, para chamar a Aparecida, a Compadecida, sua derradeira advogada no juízo final:

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje seu escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré
(Suassuna, 2018, p. 159-160).

A igreja latino-americana possui um viés matricial de libertação, nesse sentido, sob a ótica de Gutierrez (1981, p. 124) é somente a partir dos pobres

3 Utilizar-se-á das definições elementares da chamada discriminação estrutural para conceituar a desigualdade estrutural, uma vez que se assemelham em forma, conteúdo e método incidente na sociedade.

da sociedade latina é possível compreender o verdadeiro sentido e a exigência bíblica da defesa dos direitos humanos.

A ação do sujeito dominador castiga, sem piedade, toda a insurreição do oprimido e toda a tentativa de modificar a ordem social geradora do empobrecimento. Na clássica obra literária escrita por Gustavo Gutierres no ano de 1979 e publicada em 1981, o autor vaticina que a repressão estatal atingira diretamente os meios cristãos, pessoas e grupos que se referem a si como tais, vários deles com responsabilidades institucionais na Igreja. São perseguidos em razão da fé num Deus libertador, porque denunciam as injustiças contra os pobres, se comprometem com suas lutas diárias e tentam repensar a fé, partindo da solidariedade com a ideia-força de libertação dos oprimidos (Gutierres, 1981, p. 125).

Nessa intersecção entre arte e realidade social, percebe-se que a figura de João Grilo e Chicó, ainda que ficcional, avança sobre o limite da dramaturgia para se constituir como espelho crítico da formação social brasileira.

Através da comicidade, da astúcia e da organização dos personagens, Suassuna desvela, com precisão cirúrgica, as feridas abertas da desigualdade e os mecanismos de dominação estruturados historicamente. A literatura, nesse contexto, opera não apenas como forma de representação simbólica da realidade, mas como ferramenta pedagógica, revelando, consequentemente, os contornos perversos da desigualdade que se naturaliza nos campos do saber, da fé, da economia e da política.

João Grilo e Chicó não possuem as credenciais do saber institucionalizado. Não transitam nas esferas do poder formal. E, no entanto, constituem-se em portadores de uma sabedoria ancestral, forjada na escassez e na dor, mas também na criatividade e na solidariedade, enfim, no reconhecimento da pluriversalidade intercultural diante da diversidade existente no mundo (Scussel, Wolkmer, 2021, p. 121). A esperteza não é mero artifício cômico, mas expressão de uma inteligência coletiva, marcada pela experiência da exclusão. São herdeiros de um Brasil que resiste em silêncio aos avanços destrutivos da acumulação capitalista, às margens, forçado a subverter as regras para não desaparecer. É por essa razão que a Compadecida suplicou à Manuel: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório” (Suassuna, 2018, p. 172).

O recurso da fé no Auto da Compadecida revela também a ambivalência da religiosidade popular: ao mesmo tempo em que pode operar como instrumento de alienação é, nas mãos dos pobres, invocação por justiça e dignidade (Suassuna, 2018, p. 141).

A presença de Nossa Senhora, a Compadecida, que intercede por João Grilo no momento do juízo final, não deve ser lida como apologia à submissão,

mas como símbolo do grito dos oprimidos que, mesmo esquecidos pela justiça dos homens, reivindicam um lugar digno diante da justiça divina (Suassuna, 2018, p. 176). Suassuna, portanto, em sua escrita, nos oferece um sacramental às avessas, em que os verdadeiros virtuosos são os excluídos, os empobrecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura atenta da obra “Auto da Compadecida” e a análise crítica de seus personagens centrais, João Grilo e Chicó, permitiram confirmar a hipótese inicialmente proposta: a de que Suassuna constrói, em sua dramaturgia, um retrato fiel e contundente das desigualdades estruturais que marcam a história e a organização social do Brasil, especialmente na região nordestina. O texto dramático, longe de ser uma mera comédia popular, assume a função de denúncia, de reflexão e de resgate de uma memória coletiva marcada pela exclusão, pela precariedade e pela criatividade resistente do povo oprimido.

Ao longo deste trabalho, foi possível demonstrar como as figuras de João Grilo e Chicó são moldadas por um contexto de carências multifacetadas: ausência de políticas públicas, concentração fundiária, autoritarismo de coronéis, prepotência das autoridades religiosas, ausência de direitos sociais básicos e negação histórica de cidadania. São personagens criados a partir da carne viva do povo nordestino, e não apenas com traços caricaturais.

Ariano Suassuna, conhecedor profundo da alma brasileira, dá aos personagens de Chicó e João substância e humanidade: eles não são apenas tipos, são sujeitos sociais, produtos e críticos da sociedade e da realidade em que vivem.

João Grilo, sobretudo, é a materialização do sujeito subalterno que não se resigna ao lugar que lhe foi imposto. Seu gesto, aparentemente pequeno, de inverter o jogo com o bispo, o padre, o Major Antônio Moraes e, por fim, até com o diabo, é expressão simbólica de uma resistência histórica: a do povo que, diante do abandono e da opressão, cria jeitos de sobreviver, de se impor e de continuar. Já Chicó, com sua lábia, seu medo e sua constante fuga da realidade, representa outro tipo de sobrevivência, aquela movida pelo sonho contínuo e pela palavra dita. Ambos, em suas diferenças e devidas características, revelam a condição da classe empobrecida que vive à margem, mas que, mesmo à margem, produz cultura, sentido, vida e saída para as mais duras adversidades.

A obra de Suassuna confirma, portanto, que a desigualdade estrutural brasileira não é mero efeito colateral do subdesenvolvimento brasileiro, mas sim um projeto social, forjado ao longo dos séculos, que se sustenta por estruturas econômicas, políticas, jurídicas e culturais de exclusão.

É nesse cenário que o Auto da Compadecida se transforma em documento social, uma espécie de crônica popular da injustiça brasileira, marcada pela ironia, comicidade e pela dor travestida de riso e encantamento.

O cruzamento entre a teoria crítica latino-americana, a perspectiva da economia política e os estudos sobre desigualdade e dominação social permitiu não apenas iluminar a leitura da obra, mas, também, compreender como as práticas de exploração, humilhação e silenciamento se perpetuam no tempo.

Com efeito, ainda que o enredo da obra tenha se passado no sertão nordestino da década de 1950, suas reverberações continuam atuais, ecoando em cada periferia urbana, em cada vilarejo esquecido, em cada rosto que resiste diante das injustiças cotidianas no solo nordestino.

Ao final, João Grilo e Chicó não apenas confirmam a hipótese central deste trabalho, como a superam, tornando-se ícones de uma resistência cotidiana, de uma luta silenciosa por dignidade, e de uma crítica sagaz a uma ordem social que insiste em se manter surda aos clamores dos de baixo. Suassuna, com rara sensibilidade, transformou a dor em arte, a desigualdade em riso, e o riso em denúncia. E assim, por meio da ficção e da literatura, reafirmou a verdade profunda e encoberta de um Brasil ainda por se construir.

REFERÊNCIAS

BITENCOURT, Caroline Müller; RECK, Janriê. **O Brasil em crise e a resposta das políticas públicas**: diagnósticos, diretrizes e propostas. Curitiba: Íthala, 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 581, de 4 de setembro de 1850**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim581.htm. Acesso em: 10 jul. 2025.

FERNANDES, Floristan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. 4ª Ed. São Paulo: Global, 2019.

GUTIERRES, Gustavo. **A força histórica dos pobres**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1981.

JÚNIOR, Hamilton de Moura Ferreira; LEMOS, Mauro Borges; WANDERLEY, Lívio Andrade. **Primeira parte**: desigualdade estrutural e sua dinâmica, 2022. Disponível em <https://books.scielo.org/id/tzshb/pdf/lemos-9786556305035-03.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2025.

KHALED JR, Salah H. **Ordem e progresso**: a invenção do Brasil e a gênese do autoritarismo nosso de cada dia. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.

MASCARO, Alysson Leandro. **Sociologia do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2024.

MOREIRA, Adilson José. **Tratado de direito antidiscriminatório**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**: quilombos, insurreições, guerrilhas. 6ª Ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020.

PACHUKANIS, Evguiéni B. **Teoria geral do direito e marxismo**. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3ª Ed. São Paulo: Global, 2015.

SAMPAIO, Tamires Gomes. **Código oculto**: política criminal, processo de racialização e obstáculos à cidadania da população negra no Brasil. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

SCUSSEL, Jaqueline; WOLKMER, Maria de Fátima Schumacher. **Pensar os direitos humanos no século XXI**: por um giro descolonial. Florianópolis: Conceito Atual Editora, 2021.

SEN, Amartya K. **A ideia de justiça**. São Paulo: Schwarcz, 2009.

SEN, Amartya K. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 39ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CAPÍTULO 8

UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA DESTRUIÇÃO ATÔMICA EM *GOJIRA*, DE ISHIRŌ HONDA

Luiz Gustavo Ferreira de Lima Leite¹

INTRODUÇÃO

Lançado em 1954, o filme *Gojira* surge como uma poderosa metáfora das feridas abertas no imaginário coletivo japonês após os horrores da Segunda Guerra Mundial e os desdobramentos nucleares que marcaram o período. Mais do que uma obra de ficção científica, o longa-metragem dirigido por Ishirō Honda representa, por meio da figura do personagem Godzilla, os traumas vividos por uma nação devastada pelos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki, bem como pelo impacto da Operação Castelo Bravo², cujos testes radioativos atingiram o navio pesqueiro *Lucky Dragon 5*.

Nesse sentido, este estudo propõe uma leitura interpretativa do filme a partir da análise de cenas-chave e do contexto histórico que permeia sua produção. Busca-se compreender de que maneira a criação do monstro Godzilla dialoga com as angústias e cicatrizes da sociedade japonesa no pós-guerra, transformando-se em um símbolo audiovisual da destruição nuclear e do medo que dela emergiu.

Para isso, adotou-se como metodologia a análise fílmica fundamentada nos conceitos propostos por Manuela Penafria (2009), visando explorar os elementos visuais e narrativos da obra como instrumentos de crítica e memória histórica. Ao refletir sobre esses aspectos, pretende-se demonstrar como *Gojira* transcende seu gênero e se afirma como uma expressão artística profundamente enraizada na vivência histórica de um povo.

1 Mestrando em Literatura e Outras Artes pela Universidade de Brasília (Póslit/UnB). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1169471059423178>. E-mail: Luiz.gustavo1aCEMI@gmail.com

2 Testes atômicos realizados pelos EUA no Atol do Bikini em 1954.

CONTEXTO HISTÓRICO

Para que sejam entendidos os paralelos com os ataques sofridos pelos Japão e retratados em *Gojira* (1954), deve ser apresentado o contexto que culminaram em sua criação, com isso se faz necessário abordar brevemente o que aconteceu no pós-guerra japonês. O primeiro ponto a ser observado para a compreensão da situação em que se encontrava o país do Sol nascente é o desfecho da Segunda Guerra Mundial. A rendição foi declarada em 14 de agosto de 1945, após as duas bombas nucleares atingirem solo japonês e a União Soviética quebrar o pacto de neutralidade e declarar guerra (Gordon, 2003, p. 223-224). Esses ataques foram sem precedentes, chocando o mundo com tamanha devastação gerada pela detonação dos armamentos, sendo estimado que por volta de 90 mil pessoas morreram instantaneamente ou em pouquíssimo tempo após o impacto (Henshall, 2012, p. 134), fora cerca de mais 100 mil vidas foram ceifadas nos meses e anos decorrentes, por conta dos efeitos da radiação (Gordon 2003, p. 225).

Após esse acontecimento, a ilha é ocupada, o exército desmontado. A reforma japonesa deveria ser realizada em comum acordo com todos os membros da Aliança, porém todo o seu processo foi feito pelos Estados Unidos, visando um empreendimento em longo prazo no país (Schleijpen, 2017, p. 8). Comandados por MacArthur, o Japão foi desmilitarizado e foi instaurado o modelo de democracia estadunidense, descentralizando o poder do imperador, levando as eleições para primeiro-ministro em 1946 vencidas por Shigeru Yoshida. Todo esse desmantelamento da hierarquia japonesa foi feito, pois MacArthur pensava que o Japão poderia entrar em guerra novamente se não fosse feita a devida “supervisão” (Buruma, 2004, p. 133).

A intenção estadunidense era moldar o Japão aos seus padrões e ideais, misturando as culturas para fazer a ocupação funcionar sem revoltas populares. Assim o sentimento antiamericano tinha que ser suprimido da sociedade japonesa, o que foi feito por meio de banimento e censura de qualquer material que falasse contra os EUA, buscando sufocar qualquer manifestação contrária por parte do povo nipônico (Schleijpen, 2017, p. 11). Além da censura, os Estados Unidos também utilizaram Hollywood para tornar o sonho americano em ideal cultural e modelo de vida, o que mostrava a hipocrisia estadunidense, que ao mesmo tempo em que queria ensinar a liberdade de expressão para o Japão, qualquer manifestação considerava negativa aos EUA era prontamente banida ou sofria censura (Buruma, 2004, p. 136). Novielli fala que essa censura imposta pelas forças de ocupação se dava pelo receio de serem apontados como os responsáveis por todo o desastre e destruição nuclear que atingiu o povo japonês.

Em 1952 a ocupação tem seu fim, com isso depois de vários anos a população japonesa finalmente consegue falar sobre o impacto do fim da

guerra, se expressando por meio de cinema, literatura e outras formas de mídia (Schleijpen 2017, p. 12). Com isso, a pauta contra as armas atômicas voltou à tona na sociedade japonesa, Gordon aponta que “A devastação de Hiroshima e Nagasaki, juntamente do sofrimento em andamento de milhares de sobreviventes da bomba atômica, chamados de *hibakusha*, deram uma força particular ao movimento antinuclear do Japão.”. Mesmo com todos os protestos contra a corrida armamentista durante a guerra fria, testes com armas mais potentes continuavam a ser feitos pelas duas maiores potências da época, segundo Noriega:

Em março de 1954, os Estados Unidos explodiram uma bomba de 15 megatons, que inesperadamente mandou uma quantidade considerável de cinzas radioativas através de uma área de 11.000 quilômetros quadrados. 28 militares e 239 moradores da Ilha Marshall que estavam a uma distância presumidamente considerada “segura” foram expostos a uma alta radiação. Os Estados Unidos tentaram abafar o incidente até que foi descoberto que um navio japonês de atum, o *Fukuryū Maru* ou “Dragão Sortudo” também foi atingido pela precipitação radioativa. (Noriega, 1987, p. 65)

O Lucky Dragon foi pego pelas cinzas e radiação deixadas pela bomba, tornando-se um dos responsáveis pelo aumento da rejeição aos testes nucleares e o uso dessa energia como arma de destruição em massa, os protestos que já se mostravam alavancados tiveram seu ápice quando a compensação estadunidense pela morte do comandante de rádio do barco Aikichi Kuboyama, chegou à viúva, algo em torno de 4 mil dólares (Noriega, 1987, p. 65-66). Esse evento gerou grande mobilização por parte da população japonesa, o ressentimento contra o armamento nuclear cresceu ainda mais, as memórias do que tinha acontecido a menos de 10 anos voltaram ao cotidiano japonês, a revolta gerada pelo acontecimento fez com que a sociedade japonesa quebrasse o silêncio sobre as devastações nucleares que sofreram, confrontando diretamente os países responsáveis pela destruição de seu território (Igarashi, 2011, p. 278).

OS FILMES DE MONSTRO DA DÉCADA DE 1950

Na década de 1950 vários filmes foram criados com temática de monstros gigantes ligados diretamente a propaganda de armas atômica, visando mostrar o poderio nuclear como resposta aos problemas estadunidenses, Noriega (1987, p. 66) cita que “A mensagem é clara: Armas nucleares podem resolver os problemas e ansiedades que eles criaram.”. A solução de problemas que a própria nação estadunidense causava pode ser observada no filme *O Monstro do Mar* (1953), que conta como testes atômicos no ártico descongelam um dinossauro adormecido

no gelo, que depois de desperto segue até os Estados Unidos destruindo tudo em seu caminho, encontrando seu fim destruído por uma bomba nuclear semelhante a que o acordou do gelo. Como pode ser entendido nessa obra, armas nucleares serviriam como a solução para qualquer revés que assolava a nação estadunidense.

A propaganda presente nos filmes da época da guerra fria, principalmente os que tratavam de monstros gigantes estadunidenses era bem clara, destruir o “outro” em benefício do “nós”, tirando a identidade e humanidade do monstro e do desconhecido, forçando sua ideologia contra o comunismo no imaginário global, “a completa alteridade – conceito de ser o outro – desses monstros é enfatizada por seus nomes impessoais: “*Them*” - *Eles* -, “*It*” - Aquilo. Os monstros eram odiados, temidos, e eventualmente destruídos pela força” (Noriega 1987, p. 67). Alteridade também pode ser entendido como o ato de se colocar no lugar do outro, o entendendo como igual e exercitando a empatia, como no conceito que traz Araújo (2008, p. 35) “O filme serve para pensar e repensar muitos de nossos conceitos e práticas. Isso só é possível ser feito com a alteridade proporcionada pelo cinema, ou seja, a possibilidade de se colocar no lugar do outro e sentir o que o outro sente.”. Este pensamento de alteridade que será levado em consideração ao longo do presente texto.

A ausência de alteridade é observável nas obras filmicas estadunidenses, algo que não é feito sem intencionalidade. Ao retirar a chance de se enxergar no outro, perde-se também a empatia, gerando uma dessensibilização para qualquer um que venha a se tornar um problema no ponto de vista estadunidense, seja ele um monstro ou outro país. Essa visão desumanizada pode ser observada no cinema de criaturas gigantes dos Estados Unidos na época, principalmente quando a criatura antagonista da película começa a destruir tudo em seu caminho, de acordo com Noriega (1987), a reflexão mostrada nos filmes, como “Veja o que nós acidentalmente criamos” dura até a ameaça do monstro apareça, trocando a responsabilidade da destruição dos Estados Unidos para o próprio monstro. Dado a isso, pode ser entendido que a desumanização do outro vem a servir como uma tentativa de justificar ou tirar a responsabilidade de ações descabidas, como as tomadas pelos Estados Unidos com bombardeio atômico.

ANÁLISE DO FILME

O papel da análise filmica é diferente de uma crítica de filme, não existem notas de aprovação da crítica e público ou reclamações quanto a efeitos especiais, segundo Penafria (2009, p. 1) “O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.”. O contexto anteriormente citado tem o objetivo de introduzir de

forma resumida o que pode ter sido sofrido pela sociedade nipônica com os ataques atômicos, e, dessa forma, conduzir o trabalho para os paralelos entre realidade e ficção nas cenas que serão apresentadas do filme *Gojira* (1954). Esta análise tentará promover uma interpretação baseada no contexto histórico japonês e relacionamos aos ataques sofridos pelo Japão durante a Segunda Guerra Mundial e o acidente de *Lucky Dragon 5#*, com as cenas da película estudada.

PRIMEIRA CENA CHAVE

Figura 1: Cena em 02:39 do filme *Gojira*



Fonte: Ishiro Honda, 1954.

O filme inicia com marinheiros de um navio pesqueiro conversando e cantando, quando de repente um brilho misterioso vindo do fundo do mar chama a atenção da tripulação. Esse brilho reluz fortemente e todos no navio sentem o impacto e de imediato começam a passar mal com os efeitos da radiação que foram expostos. Pode ser percebido na introdução do filme que o brilho misterioso é causado pelos testes nucleares dos Estados Unidos e União Soviética no período da Guerra Fria. Esses testes haviam sido anunciados previamente, porém por provável negligência atingiram os navios japoneses que estavam posicionados dentro da área segura ao impacto que havia sido informado pelos Estados Unidos, como no caso do *Lucky Dragon 5#*.

Já nessa primeira cena pode ser observado o que aconteceu na realidade sendo transposto para a tela, com a contaminação de resíduos atômicos da tripulação. As manchetes da época relatavam a contaminação com radiação da tripulação do barco pesqueiro Lucky Dragon nº 5 pela operação Castelo Bravo¹.

O acidente reviveu o trauma, pela terceira vez seus cidadãos estavam sendo feridos e mortos pela energia nuclear, o que chocou e revoltou o povo japonês (Inuhiko, 2007, p. 102).

Figura 2: Cena em 06:32 do filme *Gojira*



Fonte: Ishiro Honda, 1954.

A dor de mais um ataque por energia atômica fez com que a sociedade japonesa se revoltasse na época, o ressentimento vinha crescendo no povo japonês em relação aos Estados Unidos desde os bombardeios atômicos, ainda mais por conta da censura sofrida durante a ocupação estadunidense em território japonês, tirando o direito de falar sobre os problemas causados pelos bombardeios nucleares, algo que seria o perigo maior era que o público pudesse identificar nos americanos os únicos culpados, desvendando uma prepotência humana que não diferia muito daquela operada pelos militares japoneses que os ocupantes dedicavam a criticar (Novielli, 2007, p.156).

Com o fim da censura, abordar os problemas causados pelas bombas atômicas poderia ser retratado novamente, assim o trauma em relação a toda destruição sofrida por armas nucleares pelo Japão poderia ser posto para fora, debatido e interpretado na literatura e cinema. Os diretores do filme puderam trazer o realismo que queriam para o projeto, trazendo uma modificação no projeto, alterando o início do filme, fazendo com que os eventos representados na telona se assemelhavam àqueles do noticiário (Costa, 2022, p. 72), reforçando o debate antinuclear e possibilitando a exposição dos horrores da destruição atômica na forma de *Gojira* para o resto do mundo.

SEGUNDA CENA CHAVE

Figura 3: Cena em 1:04:55 do filme *Gojira*

Fonte: Ishiro Honda, 1954.

Para investigar as pegadas gigantes, vestígios radioativos, destruição de construções e morte de pessoas, o governo japonês aciona o paleontólogo Yamane. Após estudos e conversas com os moradores da ilha, descobre-se a lenda de *Gojira*, que se tratava de uma criatura folclórica que auxiliaria nas pescas e na tranquilidade do mar, se sacrifícios fossem feitos periodicamente, prática que não era realizada há tempos resultando nos ataques recentes. Antes de conseguirem partir o monstro aparece pela primeira vez, gerando medo e correria, mesmo no meio da confusão, o professor Yamane consegue tirar uma foto do ser misterioso.

Coletando o material necessário, o professor Yamane mostra em uma reunião da cúpula do governo o que pode ser o Godzilla. Segundo ele, se trata de um dinossauro que muito estava adormecido e que agora tinha despertado por conta dos testes nucleares. Por um curto período as autoridades japonesas mantiveram a existência do Godzilla em segredo, tentando evitar o pânico da população. Durante esse período de silêncio, Emiko, filha do professor Yamane, visita seu noivo o Doutor Serizawa, veterano que havia perdido seu olho na segunda grande guerra e o maior cientista do país. Nessa visita o Dr. Serizawa apresenta para Emiko o projeto que estava trabalhando, uma bomba de oxigênio que dissolve qualquer ser vivo chamada de Oxygen Destroyer e pede segredo para sua noiva já que não queria que o projeto caísse nas mãos de nenhum governo e causasse outra guerra.

A fim de evacuar a cidade por conta de um ataque iminente de *Gojira*, o governo avisa os cidadãos sobre a criatura, causando um caos na cidade. A costa da cidade consegue ser evacuada e linhas de defesa são dispostas por todos os lados na tentativa de parar o monstro. Tudo se mostra inútil perante a força do Godzilla que destrói tudo em seu caminho, as armas mais poderosas a disposição do governo japonês não surte nenhum efeito contra a criatura, apenas a irritando cada vez mais, o que culmina na criatura usando uma espécie de fogo radioativo na cidade toda, deixando tudo em chamas.

A cena referenciada na figura 4 é um resumo desse ataque de *Gojira*. Nela pode ser percebida a intenção de transcrever os bombardeios incendiários sofridos pelo Japão em março de 1945. Esses incêndios deixaram cerca de 75 mil a 200 mil pessoas mortas (Tipton 2002, p. 141). O fogo tomou conta da cidade, consumindo tudo em sua volta, visto que a maioria das casas era composta de madeira e papel, dessa maneira grandes cidades japonesas como Tóquio e Osaka foram deixadas em cinzas, “Até o fim da guerra, quase todas as cidades de média e grande escala foram bombardeadas. 40% de Osaka estava destruída e 50% de Tokyo e Nagoya.” Tipton (2002, p.141) deixando quem sobreviveu desabrigado e exposto a novos ataques.

Figura 4: Cena em 1:09:38 do filme Gojira



Fonte: Ishiro Honda, 1954.

A cena representada pela figura 5 ressalta mais uma vez o caráter antinuclear da obra, mostrando a quantidade massiva de inocentes feridos pelo poder nuclear, algo que o diretor Ishiro Honda nutria desde 1946, quando visitara Hiroshima arrasada pela bomba, o desejo de filmar algo que “expusesse a própria visão do horror atômico” (Costa, 2022, p. 72). Essa cena mostrar de forma

fidedigna os hibakushas², que sobreviveram aos ataques, mas tiveram suas vidas brutalmente alteradas. Um dos efeitos mais comuns desse tipo de armamento são as queimaduras e queloides que causam no corpo, elemento que também é retratado no próprio Godzilla em seu visual escamoso, a protuberante e dura pele negra do Godzilla serve como um símbolo escondido das queimaduras e queloides dos hibakusha (Yang, 2017, p. 10), isso mostra que ele não é apenas a representação da destruição nuclear, mas que pode ser entendido como um trauma geral dos bombardeios, levando as marcas de quem sobreviveu ao horror da guerra. Dessa maneira o Godzilla pode ser entendido também como uma das vítimas dos ataques dos Estados Unidos.

TERCEIRA CENA CHAVE

Figura 5: Cena em 1:20:12 do filme Gojira



Fonte: Ishiro Honda, 1954.

Após presenciar toda a destruição causada por Godzilla, Emiko conta para Ogata, seu amante, sobre a bomba Oxygen Destroyer, dizendo que com ela talvez o Japão tivesse uma chance contra a besta. Sabendo dessa informação, Ogata confronta o Dr. Serizawa, perguntando o motivo de não ter usado a arma até o momento, esse embate explode fazendo que se inicie uma luta corporal, com Ogata sendo ferido na cabeça. Dr. Serizawa explica que a bomba é muito perigosa e que não queria que caísse em mãos erradas. Seu receio demonstra mais uma mensagem do filme contra a corrida nuclear da Guerra fria, como pode ser vista no trecho:

Ogata, se o Oxygen Destroyer for usado uma única vez, os políticos do mundo não irão ficar de braços cruzados. Eles vão transformá-lo em uma arma inevitavelmente. Bomba contra bomba, míssil contra míssil. Como um cientista - não, como um ser humano - Eu não posso permitir que se adicione mais um terrível armamento para o arsenal da humanidade! (Honda, 1954)

A maneira que a cena é filmada, com o personagem do Dr. Serizawa olhando diretamente para a câmera, fala diretamente ao espectador, gerando uma ruptura do espaço diegético instaurada pelos elementos em cena, fazendo com que tanto o enunciário como o enunciador instalem-se no enunciado, deixem de ser simples testemunhas e passem a ser implicados na ação” (Spinelli, 2010, p. 83). A fala do personagem apresenta outro aspecto que diferencia este filme dos demais de sua época, as consequências implicadas pela criação do Oxygen Destroyer. Aqui o personagem tem noção de sua responsabilidade, sua criação pode se tornar mais uma forma de propagar a devastação gerada por guerras, por isso sua luta em utilizar o armamento, Serizawa sabia que se caísse em mãos erradas, sua descoberta iria criar mais caos no mundo que na época vivia com a sombra de uma possível guerra atômica.

Mesmo com receios sobre o que o mundo faria com a descoberta de sua bomba de oxigênio, o Dr. Serizawa não vê outra saída além de utilizá-la contra o monstro, visto que nenhum tipo de armamento em posse do governo japonês se mostrou eficaz contra a criatura. Após concordar que era necessário o uso do Oxygen Destroyer, Dr. Serizawa queima seu laboratório juntamente com todas as suas pesquisas, destruindo qualquer vestígio de suas criações, “No final das contas ele cede, somente depois de destruir seus documentos de pesquisa para garantir que o Oxygen Destroyer não possa ser reconstruído” (Ryfle, 2005, p. 8). Para utilizar o dispositivo, o Dr. Serizawa juntamente de Ogata e o exército japonês, se dirigem a mar aberto, lugar onde os danos da arma não atingiriam os seres humanos presentes na costa e no próprio navio. Ogata impede Dr. Serizawa de descer sozinho para instalar o Oxygen Destroyer, para garantir a segurança do doutor e ajudá-lo se a situação fugisse do controle.

Os dois personagens descem ao mar portando roupas de proteção de mergulho, com mangueiras de ar conectadas aos capacetes para que ambos possam se manter respirando. Terminando a preparação do equipamento, Ogata e Dr. Serizawa começam a subir em direção ao barco, porém Dr. Serizawa corta as cordas que se ligam ao barco, se sacrificando para que sua pesquisa não caia nas mãos de ninguém, como mostrado na figura 6.

Figura 6: Cena em 1:32:21 do filme Gojira (1954)

Fonte: Ishiro Honda, 1954.

O sacrifício do Dr. Serizawa ressalta mais uma vez a mensagem contra a corrida nuclear que acontecia na época de lançamento do filme e que foi responsável pela morte e contaminação dos tripulantes do barco pesqueiro *Lucky Dragon 5#*, “O sacrifício de Serizawa simboliza o desarmamento e o fim da ciência imprudente que levou o mundo a esse ponto fatídico, oferecendo um vislumbre de esperança em meio à tristeza” (Ryfle, 2005, p. 12). A postura do Dr. Serizawa de proteger sua pesquisa do mundo a todo custo pode demonstrar a diferença de abordagem de filmes parecidos, uma vez que a visão estadunidense apresentada em *O Monstro do Mar* não aparenta se preocupar com a utilização dos armamentos nucleares, a mensagem é clara: Armas nucleares podem resolver os problemas e ansiedades que eles criaram (Noriega 1987, p. 66).

Ao final do filme, o Dr. Serizawa e Godzilla são vaporizados pela detonação do Oxygen Destroyer. Dessa forma, Serizawa garante que ninguém conseguirá replicar sua pesquisa, mantendo assim o mundo seguro do armamento que ele criou. Após presenciar perplexo a destruição do monstro, o paleontólogo Yamane se direciona à câmera, de forma semelhante ao diálogo sobre armamentos atômicos do Dr. Serizawa, na qual relata que se testes nucleares e a corrida armamentista prosseguirem, mais da espécie de Godzilla podem surgir do mar e iniciarem o ciclo de destruição novamente. O fim do filme reafirma a mensagem contra o uso de armas de destruição em massa, novamente utilizando o recurso do personagem se direcionando ao espectador, podendo ser entendido como um clamor ao fim da construção de equipamentos de guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde sua primeira aparição, a figura de *Gojira* tem servido como um instrumento de crítica social por meio de metáforas, seja na obra inaugural de 1954 ou em sua versão mais recente, *Godzilla Minus One* (2024).

Por se tratar de uma franquia de mais de 70 anos, seu universo é gigantesco e complexo, cujo universo se consolidou como vasto e multifacetado, abordando diferentes problemas enfrentados pela humanidade em cada período de seu lançamento. Dessa forma, cada filme funciona como um retrato do contexto histórico e social do Japão ao longo das décadas.

Neste artigo, optou-se por concentrar a análise na obra original, *Gojira* (1954), com o objetivo principal de verificar em que medida o monstro pode ser interpretado como uma representação das catástrofes sofridas pelo Japão em decorrência da energia atômica, tanto nos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki quanto no incidente envolvendo o navio pesqueiro *Lucky Dragon n° 5#*. Para isso, foram examinadas cenas-chave do filme em diálogo com o contexto histórico de sua criação.

Tendo isso como base é possível que se interprete a figura do Godzilla como uma alegoria da devastação causada pela Segunda Guerra Mundial, especialmente no que se refere à dimensão atômica do conflito. As sequências analisadas revelam-se como uma transposição cinematográfica dos acontecimentos históricos, já que diversos momentos do filme estabelecem paralelos diretos com os traumas vivenciados pelo Japão naquele período.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rogério. **Alteridade e Conhecimento na Linguagem do Cinema**. Goiânia: Universidade de Goiás. Alteridade e Conhecimento na Linguagem do Cinema poiésis Pedagógica - v. 5/6 - p. 33-49. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/poiesis/article/view/10837/7196>. Acesso em: 25 de mai. 2025.

BURUMA, Ian. *Inventing Japan: 1853 - 1964*. Modern Library. New York: 2004.

COSTA, Wallace. **Godzilla e Dr. Strangelove**: Representações do medo no cinema da Guerra Fria. Mestrado em História Social - História Social do Território Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/20197>>. Acesso em: 14 de mai. 2025.

GOJIRA. Direção: Ishiro Honda. Produtores: Tomoyuki Tanaka, Iwao Mori. País: Japão. Produtora: Toho Film Co. Ltd. 1954. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://archive.org/details/godzilla-54-2k-restored>>. Acesso em: 19 de jun. de 2025;

- GORDON, Andrew. *A Modern History of Japan: From Tokugawa to the present*. 1ª Edição. Oxford: Oxford University. 2003.
- HENSHALL, Kenneth. *A History of Japan: From Stone Age to Superpower*. 2ª Edição. New York. Palgrave Macmillan, 2004.
- IGARASHI, Yoshikumi. **Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)**, trad. bras. de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.
- INUHIKO, Yomota. The Menace from the South Seas: Honda Ishirou's Godzilla (1954). **Japanese Cinema - Text and Context**, v. 1, London and New York: Routledge. p. 102-111, 2007.
- NORIEGA, Chon. Godzilla and the Japanese Nightmare: When "Them!" is U.S. **Cinema Journal**, Texas, v. 27, n. 1, p. 63-77, Out. 1987.
- NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. 1. ed. 460 p. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM. Covilhã: 2009. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 22 jun. 2025.
- RYFLE, Stephen. Godzilla's Footprint. **Virginia Quarterly Review Online**. Kansas, v. 81, n. 1, p. 1-17, jan. 2005.
- SCHLEIJPEN, Max. *From Hiroshima to Godzilla: Japanese views on the Americanization of Japan after the Second World War in cinema and literature*. 2017. Bacharelado em História - História, Utrecht University. Utrecht, 2017. Disponível em: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/28588?show=full>. Acesso em: 17 de Jun. 2025.
- SPINELLI, Egle. As Marcas da Enunciação no Cinema. **Significação**. São Paulo, v. 31. n. 34, p. 75-85, dez. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114>. Acesso em: 13 de jun. 2025.
- TANAKA, Yuki. Godzilla and the Bravo Shot: Who Created and Killed the Monster?. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*. Tóquio, v. 3, n. 6, p. 1-10, Jun. 2005.
- TIPTON, Elise. *Modern Japan: A Social and Political History*. 1ª Edição. London: Routledge, 2002.
- YANG, Chen-Heng. Why Godzilla? The Factors for Global Fame of Tokusatsu Giant Monsters. **International Journal of Liberal Arts and Social Science**. Taiwan, v. 5, n. 5, p. 7-16, Jul. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Chen-Heng-Yang/publication/318146605_Why_Godzilla_The_Factors_for_Global_Fame_of_Tokusatsu_Giant_Monsters/links/59735fa6aca2728d02486f4a/Why-Godzilla-The-Factors-for-Global-Fame-of-Tokusatsu-Giant-Monsters.pdf. Acesso em: 10 de jun. 2025.

CAPÍTULO 9

GEORGES BATAILLE E O LUGAR DO EROTISMO: O ELO ENTRE A VIDA E A MORTE

José Vicente Rodrigues da Silva¹

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o erotismo na obra de Georges Bataille, compreendendo-o como um espaço de articulação entre sexo, violência e morte. Para tanto, destacamos as dimensões que o erotismo pode assumir, conforme apresentado nos escritos do autor. A análise apoia-se nas contribuições teóricas de Bataille (1989), Freud (2011), Sontag (2011), Teixeira (2022), entre outros estudiosos que enriquecem o debate em torno dessa temática.

Particular atenção é dada à concepção de erotismo vinculada à noção de descontinuidade existencial — ideia central em Bataille, segundo a qual os seres humanos são marcados, desde o nascimento até a morte, por uma condição de ruptura.

Tomamos como objeto de investigação as obras *O erotismo* (2014), *Literatura e o Mal* (1989) e *Madame Edwarda* (1983). A partir desses textos, propomos uma reflexão teórica sobre o erotismo, articulando os conceitos neles apresentados à análise do filme brasileiro *Anjos do Sol* (2006), dirigido por Rudi Lagemann. Dessa forma, buscamos explorar como os elementos do erotismo presentes nas referidas obras se manifestam e se tensionam na narrativa cinematográfica, ampliando a compreensão sobre a interface entre literatura, filosofia e cinema.

Bataille (2014) aponta que cada pessoa é única e diferente de todas as outras. Por isso, existe um sentimento de nostalgia, uma sensação de continuidade divina, que estaria relacionada à transgressão das regras que mantêm a ordem dos seres separados. Dessa forma, os seres humanos, são seres descontínuos, tentam manter essa descontinuidade. No entanto, a morte, ou pelo menos a reflexão sobre ela, nos faria retornar à experiência de uma certa continuidade.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura - PósLit do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Literatura e Outras Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0782432274192735>. E-mail: professor.vicente2022@gmail.com

A importância da obra de Georges Bataille reside na forma como ele representa o amor e nas razões que o levam a falar sobre esse sentimento. Ao relatar sua experiência com Deus, ele também anuncia a todos que é possível alcançar o sagrado. Para Bataille, a aproximação com a morte representa o religamento do ser com o ilimitado - ou seja, com a própria vida que se manifesta por meio da experiência erótica. Esta, em certa medida, é “a exuberância da vida”, na qual o sacrifício demonstra precisamente essa vivência em que morte e vida se fundem:

É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado. Hoje o sacrifício sai do campo de nossa experiência: devemos substituir a prática pela imaginação. Mas, se o próprio sacrifício e sua significação religiosa nos escapam, não podemos ignorar a reação ligada aos elementos do espetáculo que ele oferecia: é a náusea. Devemos ver no sacrifício uma superação da náusea. (Bataille, 2014, p. 115-116)

A partir do trecho lido, pode-se inferir que a obra de Georges Bataille é organizada em torno de uma lógica transgressora, onde os limites encontrados na vida, tais como o limiar entre vida e morte, sagrado e profano, prazer e dor devem ser testados e ultrapassados.

VIDA E OBRA DE GEORGES BATAILLE

Georges Bataille viveu entre 1897 e 1962. Foi um escritor francês de prolífica atividade intelectual em uma série de domínios - entre eles os da filosofia, artes, literatura, economia e antropologia. Trabalhou por décadas como arquivista da Biblioteca Nacional da França e foi editor da revista *Critique*, de 1946 até o ano de sua morte, 1962.

Gabriel Barbosa Teixeira comenta que Bataille, ao longo de sua vida, teve reflexões sobre temas diversos, destacando-se:

a morte, o erotismo, a transgressão e o sagrado, amplamente tratados sob os ecos da filosofia de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1832), da literatura do Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) e da antropologia de Marcel Mauss (1872-1950). Este último, cujos escritos sobre o problema da dádiva e do *potlatch* tornar-se-iam referência direta para toda uma geração de antropólogos e intelectuais em formação - entre os quais Michel Leiris (1901-1990) e Alfred Métraux (1902-1963), amigos de Bataille - teria impacto importante na produção intelectual do autor, desde suas primeiras publicações, “A noção de dispêndio” (1933), por exemplo, até trabalhos de maturidade, como *A parte maldita* (1949) e *O Erotismo* (1957). (Teixeira, 2000)

Teixeira (2022) observa que durante as décadas de 1920 e 1930, Bataille esteve à frente de uma série de empreitadas estéticas, teóricas e políticas. No período destacado, ele teria aproximado:

temas antropológicos (que se ligam aos domínios do sagrado, do mito e da transgressão), de questões filosóficas (do “universalismo” em Hegel à crítica à filosofia ocidental em Nietzsche), numa perspectiva inovadora que busca retomar os ritos “primitivos”, sobretudo o *potlatch* das comunidades indígenas do noroeste americano e seu “dispêndio improdutivo”. Segundo ele, ao contrário do que se observa nas economias capitalistas, estes ritos chamam a atenção para momentos de “puro dispêndio”, que expressam desperdícios, transgressão de normas e tabus, contrariando qualquer ideia de acumulação de riquezas. (Teixeira, 2022)

Nesse sentido, pode-se assinalar que a obra de Bataille é variada, composta de poemas, romances, ensaios e conferências. Entre suas obras mais destacadas estão duas obras de 1957, sendo elas: O erotismo (1957) e A Literatura e o mal (1957).

O LUGAR DO EROTISMO NA OBRA DE GEORGES BATAILLE

Segundo Bataille (2014, p. 115), é geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado.

Bataille (1989) afirma que:

O erotismo é a aprovação da vida até na morte. [Nesse sentido,] a sexualidade implica a morte, não somente no sentido de que os recém-chegados prolongam e substituem os desaparecidos, mas porque ela faz entrever a vida do ser que se reproduz. [Dessa forma], reproduzir-se é desaparecer, e os seres assexuados mais simples se utilizam ao se reproduzirem. Eles não morrem, se pela morte se entende a passagem da vida à decomposição, mas aquele que existia, ao se reproduzir, deixa de ser aquele que era (pois se torna duplo). A morte individual é apenas um aspecto do excesso proliferador do ser. (Bataille, 1989, p. 12)

É interessante notar a conexão entre o homem e o divino que o autor busca evidenciar no excerto acima, por meio do sentimento de nostalgia de uma religiosidade que procura reafirmar o elo entre o homem e o divino. Além disso, podemos perceber que o autor tem um forte desejo de despertar sensações de medo relacionadas a uma determinada maldade, que na verdade seriam anseios pela eternidade.

Para Bataille (1989):

a reprodução sexuada é em si mesma apenas um aspecto, [...], da imortalidade da vida garantida na reprodução assexuada. [...]. De qualquer maneira, o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde. (Bataille, 1989, p. 13)

Nesse fragmento poder-se-ia dizer que Bataille esboça o próprio ato sexual que não é outro senão o desfazimento de si para estar com o outro e, ao mesmo

tempo, este é um gesto totalmente solitário e egoísta de prazer individual, ainda que se diga o contrário.

Observa-se no trecho, também, que a experiência do aprisionamento do homem possibilitará a modulação da forma em que fala sobre o erotismo e a intensidade do sentimento que expressa. Às vezes, apresenta-se tomada pela dor desse ato tão violento, outras, pela ausência desse sentimento. Logo, as particularidades desse ato se colocam de forma idealizada.

Bataille (1989, p.14) declara que “não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objeto é um benefício, um proveito material”. E, sem dúvida alguma, “este benefício é egoísta, mas isso pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito”.

O autor vai além ao afirmar que:

[...] no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não do proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (Bataille, 1989, p. 14)

Parece-nos oportuno retomar um pensamento de Freud (2011), quando afirma que: quanto mais modificamos a realidade, mais insatisfeitos ficamos. Vejamos, “do mesmo modo que a satisfação de instintos é felicidade, torna-se causa de muito sofrer se o mundo exterior nos deixa à mingua, recusando-se a nos saciar as carências” (Freud, 2011, p. 22). Talvez, por essa razão, um dos nossos grandes traumas seja a estagnação, a decadência. No entanto, a vida é movimento assim como a literatura também o é.

Freud nos diz ainda que: “A vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos” (Freud, 2011, p. 18). Além disso, afirma que “existem três desses recursos, talvez: (i) poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria; (ii) gratificações substitutivas, que a diminuem; e (iii) substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela”. Logo, seja para nos fazer caçar, substituir ou nos entorpecer, desenvolvemos e buscamos fugas - sendo a arte uma delas.

Bataille (1989) menciona que:

a **transgressão** temporária é tanto mais livre quanto o interdito é tido como intangível. Afinal, Emily Brontë e Catherine Earnshaw – que se nos mostram ambas sob a luz da transgressão – e da expiação –, elas dependem menos da **moral que da hipermoral**. É uma hipermoral que está na origem do desafio à moral que *antes de tudo é o sentido de Wuthering Heights*. Sem apelar para a representação geral introduzida aqui, Jacques Blondel tem a sensibilidade exata dessa relação. “Emily Brontë”, escreve ele, **se revela... capaz desta isenção que a libera de qualquer preconceito de ordem**

ética ou social. Assim se desenvolvem vários caminhos, como um feixe múltiplo, de que cada um, se se consideram os principais antagonistas do drama, traduz **uma liberação total em relação à sociedade e à moral.** Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa. (Bataille, 1989, p. 19; *grifos nossos*)

Nessa direção, Sontag (2011), em um esforço de abstração sobre o impacto que uma fotografia/imagem pode causar em uma comunidade, afirma que o sentimento de tabu é o que rege a definição do que é obsceno em nossa sociedade:

Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo. Também pode corrompê-las. Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais — e cada vez mais. **As imagens paralisam. As imagens anestesiaram.** Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos [...]. (Sontag, 2011, p. 23) (Grifos nossos)

Além disso, a autora complementa:

O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida, **assim como a surpresa e o desnorteamento sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico** se desgastam depois que a pessoa vê mais alguns. **O sentimento de tabu que nos deixa indignados e pesarosos não é muito mais vigoroso do que o sentimento de tabu que rege a definição do que é obsceno [...].** (Sontag, 2011, p. 24) (Grifos nossos)

Bataille (1983) realiza um registro fotográfico de uma cena de erotismo digamos, em estado puro, sem o menor pudor. Vejamos:

Edwarda, reta, a cavalo sobre o trabalhador, a cabeça para trás, sua cabeleira pendia. Sustentando-lhe a nuca, eu via seus olhos brancos. Ela se esticou sobre a mão que a segurava e a tensão aumentou seus arquejos. Seus olhos se restabeleceram, por um instante, ela pareceu acalmar-se. Ela me viu: eu soube, nesse momento, que seu olhar voltava do impossível e vi, no fundo dela, uma fixidez vertiginosa. Na raiz, o jorro que a inundou esguichou em suas lágrimas: as lágrimas escorreram dos olhos. O amor, nesses olhos, estava morto, um frio de aurora emanava deles, uma transparência em que eu lia a morte. E tudo estava ligado nesse olhar de sonho: os corpos nus, os dedos que abriam a carne, minha angústia e a lembrança da baba nos lábios, não havia nada que não contribuísse para esse deslizamento cego na morte. (Bataille, 1983, p.50-51)

É preciso apontar que, ao projetar tal cena de forma tão realista, o autor possibilita que o espectador e/ou leitor faça sua própria leitura/releitura da imagem que está sendo narrada em diferentes tempos. Outro ponto que merece atenção é que o autor alerta para o fato de que:

Há um equívoco, no cristianismo, entre Deus e a razão – equívoco que aliás alimenta a doença, de onde o esforço no sentido contrário do jansenismo, por exemplo. O que, ao final do longo equívoco cristão, explode na atitude de Emily Brontë é, graças a uma solidez moral intangível, o sonho de uma violência que nenhuma harmonização atenuaria, nenhum acordo com a sociedade organizada. (Bataille, 1989, p. 21).

Nesse sentido, “a pureza do amor é reencontrada em sua verdade íntima, que, eu já o disse, é a morte” (Bataille, 1989, p. 21). Afinal,

A morte e o *instante* de uma embriaguez divina se confundem porque eles igualmente se opõem às intenções do Bem, baseadas no cálculo da razão. Mas, ao se opor a elas, a morte e o instante são o fim último e o resultado de todos os cálculos. E a morte é o signo do instante que, na medida em que é o instante, renuncia à busca calculada da duração. O instante do ser individual novo dependeu da morte dos seres desaparecidos. Se estes últimos não tivessem desaparecido, teria faltado lugar para os novos. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; elas condicionam o instante sempre novo. É por isso que nós não podemos ter do encantamento da vida senão uma visão trágica, mas é também porque a tragédia é o signo do encantamento. (Bataille, 1989, p. 21)

O prefácio de Madame Edwarda destaca uma ideia interessante sobre o prazer/êxtase, qual seja, a de que o:

prazer seria desprezível se não fosse essa suplantação aterradora, que não está reservada ao êxtase sexual, que os místicos de diferentes religiões, antes de tudo os místicos cristãos, conheceram da mesma maneira. O ser nos é dado numa suplantação intolerável do ser, não menos intolerável que a morte. E já que, na morte, ao mesmo tempo em que ele nos é dado nos é retirado, devemos buscá-lo no sentimento da morte, naqueles momentos intoleráveis em que parecemos morrer, porque o ser em nós não está mais ali senão por excesso, quando coincidem a plenitude do horror e da alegria. (Bataille, 1983, p. 96)

Bataille (2014) destaca que o erotismo faz parte da vida interior do homem. Ele explica que muitas vezes nos enganamos ao pensar que o desejo busca algo externo, mas na verdade, esse objeto de desejo reflete o que há dentro de nós. Ou seja, a escolha de uma pessoa ou de um objeto depende muito dos gostos pessoais de cada um. Mesmo que a maioria escolha uma mulher específica, o que está em jogo muitas vezes é algo que não conseguimos definir claramente, e não uma característica objetiva dessa mulher.

Dessa forma, é importante dizer que quando Bataille (2014, p. 53) afirma que “o erotismo do homem difere da sexualidade do animal justamente por colocar em questão a vida interior”, também alerta que “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão”. Logo, “a sexualidade também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe” Bataille (2014, p. 53).

Destaca-se, igualmente, que, para Bataille (2014, p. 54), “a atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica”. Assim, segundo ele, “ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal”.

EROTISMO, MORTE E TRANSGRESSÃO NO FILME ANJOS DO SOL

O filme brasileiro *Anjos do Sol*, dirigido por Rudi Lagemann, foi lançado em 2006 e, à época, foi eleito o melhor filme no Festival de Miami. Ambientada em 2002, esta ficção cinematográfica que é considerada pela crítica como um “soco no estômago”, dada a brutalidade de algumas cenas de abuso e exploração sexual de crianças, é, todavia, baseada em fatos reais.

Os temas centrais da narrativa, cuja personagem protagonista é Maria – uma menina de 12 anos-, partem de um cenário devastador de pobreza, analfabetismo, invisibilidade social e falta de perspectiva de famílias que vivem em extrema vulnerabilidade social no nordeste brasileiro. Aparentemente sem alternativa, e, igualmente, sem entender a extensão do quadro que se desenvolve no caminho da “venda” de crianças e adolescentes pelos próprios pais, os vulneráveis se veem sem saída e atrelados a uma poderosa rede de exploradores sexuais opressores e cruéis, que se resguardam pelo silêncio e pela cumplicidade social.

Trabalhado com extrema sensibilidade, o filme, apesar da gravidade da temática abordada, possibilita a reflexão profunda sobre a responsabilidade social diante dos fatos ocorridos. Da mesma forma, destaca a importância da formação de redes de acolhimento às crianças e às famílias vítimas de tais explorações. Os pais de Maria, numa cena rápida e comovente na abertura do filme, pensam, na sua ignorância sobre o cenário social em que vivem, que estão entregando a filha para ter uma vida melhor. A mãe da protagonista incentiva ela a ir com o aliciador, dizendo que iria arranjar uma boa casa para trabalhar na cidade.

A escolha deste filme para análise não se deu por acaso. Recente fomos, no Brasil, novamente confrontados com tais questões acerca de denúncias feitas sobre a “adultização” de crianças e adolescentes com conotações eróticas ou sexuais. O problema persiste no cenário social, e, com isso, a arte oferece uma possibilidade ímpar de estamos frente a frente com esta realidade, sobretudo para combatê-la a partir da necessária conscientização individual e coletiva sobre o abuso e o desrespeito aos direitos humanos de crianças e adolescentes no Brasil.

Atrelado a isso, resgatando a âncora teórica adotada para a presente análise, destaca-se que a narrativa visual, ao adotar como pano de fundo a erotização de crianças – que, por si só, ultrapassa as linhas limítrofes das quais fala Bataille -, explicita o desejo implícito, interior ao sujeito, mas que só se manifesta diante do objeto do desejo, que, nesse caso, é o corpo infantil. Dessa forma, duplamente se

observa a perversidade e a brutalidade da ação exploratória, quando se aproveita da condição social de vulnerabilidade material das vítimas para extrair delas a sua dignidade, tornando-a a satisfação do desejo do outro.

Nota-se, pela abordagem adotada no filme, que não se trata apenas de uma relação de poder ou de uma relação de poder com conotação sexual, mas, sim, de uma relação absolutamente desigual, que envolve o desejo do homem adulto pelo corpo infantil em completa vulnerabilidade tanto material quando psicológica. Incapaz de se libertar daquela condição, em que foi colocada pela própria família, a vítima não tem outra alternativa se não satisfazer os impulsos e desejos dos adultos, para os quais nem tem maturidade ou compreensão.

A lógica transgressora sobre a qual se assenta a obra de Georges Bataille, na ficção cinematográfica em pauta, é ultrapassada na medida em que os limites da vida, tais como o prazer e a dor, o sagrado e o profano, anteriormente mencionados, são sobretudo pervertidos, quando a narrativa explora a sexualidade de crianças e as trata como objetos de consumo. Tal feito beira o sadismo, ao qual o autor também se refere, como sendo uma “destruição amarga” do ser humano, do outro, que é tratado como objeto cujo único propósito é a satisfação de um desejo sexual que lhe é estranho ou inexistente.

Por sua vez, as comunidades, os locais onde se desenvolvem tais práticas são, como o filme muito bem retrata, cenários distantes em que os direitos sociais não alcançam, e, sem eles, a moral se deteriora, fazendo com que as pessoas sucumbam às oportunidades mínimas, e, por vezes, indignas, de sobrevivência.

A exploração pela qual as crianças e adolescentes passam é desenvolvida em diferentes níveis. Em todos eles, evidentemente, encontram-se a erotização do corpo infantil e juvenil. Em primeiro, o aliciador avalia se a “mercadoria” é apazível para os fregueses das casas de prostituição, pois, para a transação comercial, é preciso que seja “mercadoria de primeira”. Em segundo lugar, quando as meninas são entregues a uma segunda exploradora, no filme, representada por uma cafetina de nome Nazaré, elas são divididas conforme a sua experiência sexual, para que ela possa realizar o “leilão das virgens” às personalidades locais. Aqui, a transação é disfarçada de benevolência, já que as meninas vão receber roupas novas e “ganhar padrinhos”, que são os frequentadores da casa de prostituição. Por fim, depois de “consumida a mercadoria”, as crianças são destinadas a um terceiro explorador, onde serão expostas a longas jornadas de “trabalho infantil”.

Diante do exposto, não há como dimensionar em qual das instâncias de exploração está localizada a derradeira perda da dignidade. Porém, cumpre ressaltar que no cenário em que se desdobra a ação mais longa do filme, a casa de prostituição de Saraiva, encontram-se as cenas de maior brutalidade, onde a ação humana rompe todas as fronteiras e é igualada à animalidade.

O proprietário do prostíbulo representa a brutalidade crua e o tamanho do desamparo em que as vítimas vivem. Para informar à comunidade sobre a chegada de meninas novas à casa, ele anuncia a “mercadoria de primeira”, sendo ele o primeiro consumidor para poder dar maiores detalhes aos clientes sobre o produto que irão consumir. Segundo Bataille (1989), “O erotismo e a morte compartilham a mesma energia: uma ruptura com a ordem da razão”.

Saraiva demonstra conhecer os desejos eróticos mais profundos dos homens da região, destinando a eles a candidata ideal à satisfação desse desejo. Com relação às crianças, ele não nutre nenhum vínculo ou empatia, tratando-as, apenas, de forma comercial e desumana. A prova material dessa relação se desenrola com a morte da personagem Inês, que chega à casa junto com Maria, e desafia o agressor.

Em uma cena que atinge o ápice dramático do filme, Saraiva amarra a menina a um carro e a arrasta diante do vilarejo, obrigando os demais a assistirem, impotentes, a lição que ele quer ensinar às meninas. Ninguém consegue romper com essa situação de opressão. E, diante do exposto, nem mesmo a população local se atreve a socorrer as vítimas para não ser ela própria vitimada com tamanha brutalidade.

Na cena de encerramento do filme, quando, finalmente, parece que Maria seria a primeira vítima a conseguir se libertar daquela opressão, vimos a personagem, sozinha, vulnerável, a pegar carona, novamente, com um novo explorador. A ideia de fugir da situação de opressão é transgressora e parece instaurar na narrativa uma possibilidade real de recomeço. Todavia, sem ter para onde voltar e nem saber para onde ir, a personagem entende que está, inevitavelmente, atrelada àquele sofrimento para o resto da vida.

Segundo Foucault (2001):

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro para o branco; o proibido para o permitido; o exterior para o interior; o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe, entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro. (Foucault, 2001, p.33)

A transgressão de Maria, portanto, cujo final, aparentemente fica em aberto na narrativa cinematográfica, perde o sentido quando a personagem, ao invés de conseguir romper com o cerco da exploração, embarca em um novo ciclo que poderá perpetuar, de outras formas, a mesma violência.

Portanto, pelo exposto, observa-se que o longa-metragem se conecta à obra do pensador francês Georges Bataille a partir de um elo filosófico,

principalmente quando aborda, a partir da brutalidade das situações extremas de sofrimento e degradação humana, os conceitos de erotismo, transgressão e animalidade. Em sua obra *O Erotismo*, por exemplo, o pensador aborda como o tema se manifesta de forma limítrofe, como foi mencionado, entre vida e morte, sagrado e profano.

Tal abordagem está presente no filme, porém, com um aspecto excedente, pois aparece de forma pervertida e brutal. Isso ocorre porque o erotismo ali é expresso na forma de violência sexual, e, ainda pior, violência imposta a corpos infantis e indefesos, mostrando que a relação desenvolvida é uma relação de absoluta dominação e anulação do ser humano vulnerável. O ser aqui é tratado como mercadoria, dissociado de sua identidade. Existe apenas como um instrumento para causar prazer ao outro, dominador. As personagens reais, nessa experiência, perdem a sua infância e o direito ao pleno gozo de qualquer das suas faculdades: ao domínio sobre o corpo, à vontade, à individualidade, à expressão, à dignidade, indo ao encontro do que Bataille considera como a dissolução do sujeito frente à experiência extrema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os apontamentos feitos até aqui dão conta de que a obra de Georges Bataille pode ser lida e interpretada a partir de diferentes abordagens. Contudo, optou-se pela leitura e discussão a partir das obras *A Literatura* e *o Mal e O Erotismo*. Nesse sentido, buscou-se expandir as ideias presentes nas obras mencionadas, especialmente aquelas relacionadas ao erotismo, ao desejo e ao êxtase, bem como à compreensão de como a noção de vida e morte se articulam com a dada da reprodução.

Tais aspectos, por seu turno, foram observados e discutidos a partir da análise do filme *Anjos do Sol*. Nele, percebem-se os conceitos trabalhados pelo autor em pauta, sobretudo no que respeita à transgressão e ao excesso que ultrapassa certos limites da razão e da moral sociais, a exemplo da exploração sexual do corpo infantil, da satisfação dos impulsos sexuais interditos que, na sua materialidade, anulam a existência do outro, sendo este outro um ser vulnerável social e psicologicamente. Em sua obra, Bataille rompe com ideias tradicionais – muitas delas ainda hoje marcadas por tabus – ao chamar atenção para um ato considerado obsceno em nossa sociedade, mesmo sendo esta considerada moderna. No entanto, esse ato é, para o autor, carregado de vida e morte ao mesmo tempo. Aliás, vida e morte carregam, na visão do teórico, a mesma energia, que rompe com a ordem da razão.

Na obra cinematográfica analisada à luz do pensamento de Bataille, percebe-se que alguns conceitos são subvertidos e até pervertidos, quando

ultrapassam limites sociais e morais fundamentais em nossa sociedade para a garantia dos direitos humanos inalienáveis.

Ao nos confrontar com tal realidade, uma vez que a obra fílmica é baseada em fatos reais, somos também convocados pela arte, como cidadãos, para refletir, conscientizar e repudiar a continuidade de atos sórdidos de tamanha violência que ainda se perpetuam no cenário social.

Portanto, ao associarmos a obra do pensador francês ao filme brasileiro, a relação expressa é visível a partir da extrema violência como esta experiência se revela diante dos nossos olhos de expectadores. Igualmente, é perceptível através do rompimento dos limites sociais que a humanidade é capaz de ultrapassar para satisfazer seus desejos, seus impulsos, incluindo os sexuais, independentemente se isso causará ou não a degradação de outro ser, do seu corpo, da sua identidade ou da sua dignidade. Tais elementos críticos presentes na narrativa fílmica levam-nos a uma reflexão ética e existencial da forma como Bataille trabalhava em seus escritos.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **Literatura e o mal(a)**. Porto Alegre: L&PM, 1989. 222 p.

BATAILLE, Georges; SCHEIBE, Fernando (Org.). **O erotismo**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 339 p.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'œil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1983.

FREUD, Sigmunt. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

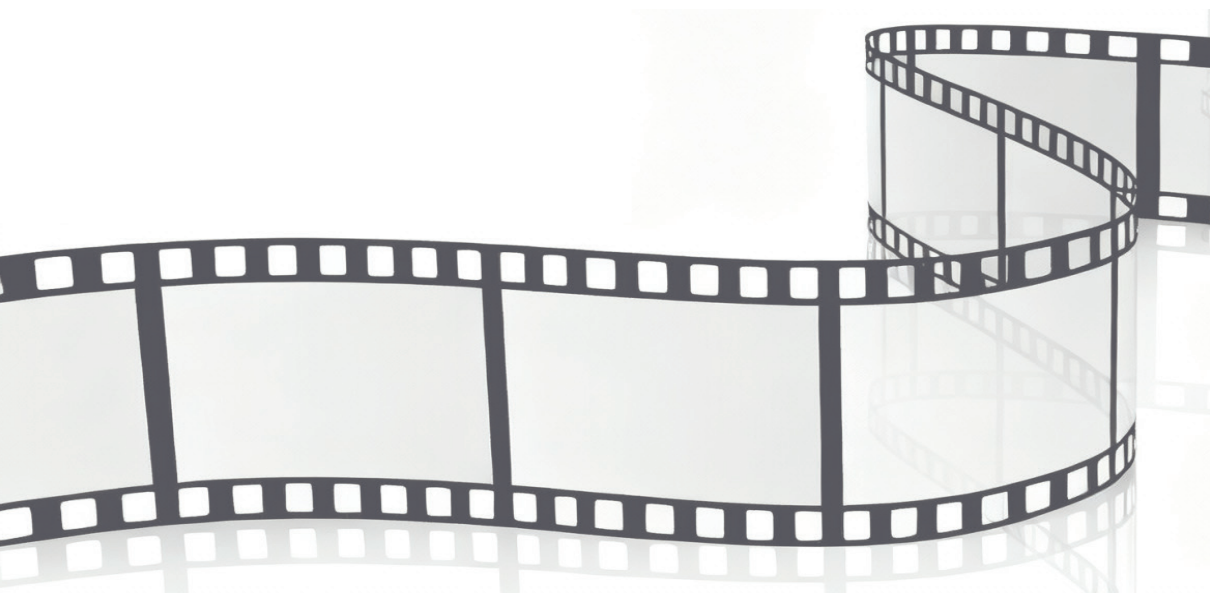
FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos e escritos III. Manoel Barros da Motta (org). Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 223 p.

TEIXEIRA, Gabriel Barbosa. 2022. "Georges Bataille". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/autor/georges-bataille>. Acesso em: 24 jul. 2025.

EIXO 3

ENTRE TELA, TECNOLOGIA E CULTURA POP: HEROÍSMO E SOCIEDADE



CAPÍTULO 10

MULHER-MARAVILHA: ARTE, ENTRETENIMENTO, SEUS CONTEXTOS E QUESTÕES SOCIAIS

Rita de Cássia Tonete Gomes¹

Marcela Aguiar Barbosa²

Adriana Mastela Gomes Grasselli³

INTRODUÇÃO

As histórias de super-heróis podem retratar o contexto histórico da época em que foram criadas. Além disso, os personagens apresentados nessas narrativas podem exercer diferentes tipos de influência na vida dos indivíduos. Como exemplo, cita-se a personagem fictícia da Mulher-Maravilha, que vêm ganhando destaque nas mídias. Nesse sentido, busca-se compreender as possíveis influências sociais e psicológicas que essa personagem pode exercer sobre os indivíduos. Também é válido ressaltar que ela pode representar lutas sociais, frequentemente considerada um símbolo da luta social feminina, que busca a equidade entre homens e mulheres, bem como o empoderamento feminino.

A Mulher-Maravilha reúne diversas características sobre-humanas, como poder, força e agilidade extraordinárias, sendo sua criação inspirada na deusa Atena, da mitologia grega (Robb, 2017). Nesse sentido, torna-se evidente a presença de traços de “endeusamento” atribuídos à personagem, algo recorrente em muitas narrativas de super-heróis, nas quais os protagonistas são divinizados em função de suas habilidades excepcionais. Por outro lado, visando favorecer a identificação do público com essas figuras heroicas, algumas histórias optam

1 Graduada em Psicologia, pelo Centro Universitário São Camilo – Espírito Santo. Pós-graduada em Psicologia Social e Psicologia Forense e Jurídica pela FACUMINAS. Graduanda em Licenciatura em Letras pela UNINTER. Atua no cargo de psicóloga pela Prefeitura Municipal de Cachoeiro de Itapemirim - Espírito Santo. E-mail: ritaatonetegomes@gmail.com

2 Bacharel e Licenciada em Sociologia pela Universidade Pontifícia de Salamanca / Madrid, Mestre em Sociologia: População, Sociedade e Território pela Universidade Complutense de Madrid. Doutora em Sociologia pela Universidade Pontifícia de Salamanca/Madrid. Atua como professora no IFES – Campus Cachoeiro de Itapemirim - marcela.aguiar@ifes.edu.br

3 Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Atua como docente no Centro Universitário São Camilo ES. E-mail: adrianamastela@saocamilo-es.br

por humanizar personagens extremamente poderosos, como a própria Mulher-Maravilha, atribuindo-lhes dilemas, fragilidades e questões existenciais. Além disso, há também narrativas que apresentam heróis essencialmente humanos, como é o caso do Batman, cuja ausência de poderes sobre-humanos o aproxima ainda mais da condição humana e dos conflitos cotidianos.

Ademais, é observável que personagens como esses apresentam características, como força, super-resistência e poderes, que as pessoas muitas vezes veneram e gostariam de ter. As histórias em quadrinhos configuram-se como representações construídas da realidade humana, nas quais os indivíduos recorrem a um universo fictício criado pela imaginação, em substituição ou complemento ao mundo real. Esses relatos, por sua vez, são impregnados de ideologias que refletem e influenciam o pensamento social (Melo; Ribeiro, 2015). Ou seja, os indivíduos consomem essas histórias a partir da admiração para com essas características que são fictícias e não fazem parte do mundo real.

Portanto, este estudo tem como objetivo analisar a personagem Mulher-Maravilha, utilizando como metodologia a análise documental e bibliográfica, a fim de evidenciar e compreender o contexto histórico e social em que sua história foi criada, as representações sociais atribuídas à personagem e as possíveis influências sociais e psicológicas que essas narrativas exercem sobre os indivíduos.

SUPER-HERÓIS: UMA VISÃO GERAL

Para compreender como os conceitos de herói e super-herói serão utilizadas neste estudo, é importante destacar que,

A diferença entre Herói e Super-herói é que este possui habilidades incomuns para os humanos, a pesar de que, para muitos teóricos, um personagem não precisa necessariamente possuir poderes sobre-humanos para ser um super-herói. (Silva, 2011, p. 3)

Dessa forma, entende-se que há a possibilidade de utilizar essas nomenclaturas como sinônimas: “Esses dois termos podem ser considerados sinônimos que definem um personagem altruísta que dedica sua vida *na defesa dos fracos e oprimidos, lutando pela paz e justiça do mundo*. [...]” (Silva, 2011, p. 3). A partir disso, os termos heróis e super-herói podem ser considerados como semelhantes. Assim sendo, nesse texto, essas nomenclaturas serão tratadas como equivalentes.

Ademais, pode-se observar a importância desses personagens para a sociedade em geral. “Em todos os momentos de nosso desenvolvimento – cognitivo, moral, social, afetivo etc. – precisamos de heróis, com os quais podemos nos identificar e nos mostrar possibilidades para avançarmos em nossa

vida” (Costa, 2010, p. 53). Assim, percebe-se que esses personagens também podem representar “um caminho” a ser seguido de esperanças, já que retratam essas temáticas em suas histórias.

Desse modo, as histórias de super-heróis além de atuarem como meios de entretenimento, podem exercer influências sociais e psicológicas, e, podem ser instrumentos de crítica social. Percebe-se assim, que essas histórias nem sempre são “inocentes”, ou seja, - isentas de um viés ideológico ou um contexto social. É necessário conhecer o contexto social em que elas foram criadas para serem compreendidas de maneira mais adequada. Ademais, essas histórias são permeadas de ideologias, não se limitando apenas ao entretenimento e carregando em sua estrutura, elementos de crítica social e representações históricas, inclusive relacionadas a lutas sociais.

Além da psicanálise dos sentimentos e desejos reprimidos, há ainda um forte aspecto ideológico nos super-heróis. Na verdade, uma ambiguidade ideológica, uma vez que ao mesmo tempo em que representam valores socialmente dominantes (são abertamente pró-americanos, por exemplo) também representam valores culturais críticos e progressistas (feministas, ecológicos ou transgressores sobre algum aspecto). (Gomes, 2016, p. 22)

Dessa forma, essas histórias possibilitam ao público o acesso a críticas e questões sociais e culturais que, embora não estejam visivelmente presentes no cotidiano, são frequentemente relegadas por integrarem as pautas de grupos sociais minoritários.

Pode-se observar também que o local em que ocorrem essas histórias fictícias está ligado ao contexto da época em que foram criadas, conforme Costa (2010, p. 52) destaca: “outra característica dos quadrinhos é que suas histórias são predominantemente urbanas”. A maioria dos heróis protegem essas áreas urbanas e, conseqüentemente, suas características: “Os super-heróis são protetores de cidades consideradas metrópoles, e todos os personagens são típicos moradores de área urbana, mesmo aqueles que vieram de áreas rurais não mantiveram traços “caipira”” (Costa, 2010, p. 52). Além disso, enquanto a Marvel Comics dá prioridade para ambientar suas histórias na cidade de Nova York, a DC Comics, sua concorrente nesse mercado, costuma utilizar cidades fictícias de grande porte, como Gotham City. Esse fato evidencia algo que vem ocorrendo nos últimos anos na sociedade, já que as pessoas estão deixando as áreas rurais para viver nos centros urbanos devido ao capitalismo (Costa, 2010).

Além do mais, muitos desses heróis tinham “ajudantes”, que costumavam ser bem mais novos, como no caso do Robin e do Batman. Isso se deve ao fato de atrair o interesse das crianças por meio da identificação. Além disso, os leitores, em sua maioria eram do sexo masculino, por isso os personagens principais costumavam ser homens (Costa, 2010). Com o tempo, essa realidade foi se modificando. Com

isso, torna-se visível que essa identificação proporcionava ao público infantil a possibilidade de se sentir, de certa forma, representado nessas histórias.

Portanto, a seguir, serão discutidas algumas das possíveis contribuições das histórias desses personagens para os indivíduos, com ênfase em suas influências sociais e psicológicas, bem como o processo de construção dessas histórias e das características que definem a figura da Mulher-Maravilha.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E A EVOLUÇÃO DO PAPEL FEMININO

Inicialmente, torna-se necessário compreender o conceito de representações sociais, pois, a partir dele, serão exploradas as possíveis representações construídas em torno da personagem Mulher-Maravilha.

[...] Ela simboliza ou substitui o objeto e interpreta ou o significa. O sujeito da representação é psicológico, mas integra processos de pertença e participações sociais nos grupos. As Representações Sociais são modelos dos objetos, uma forma de saber. E servem para agir sobre o mundo e os outros, o que a torna uma forma de saber prático [...]. (Camargo, 2019, p. 22)

Ou seja, as representações sociais são aquilo que as pessoas veem, mas também com o que se identificam de alguma forma. Assim, essas representações tornaram-se referências levando os indivíduos a se espelharem tanto em personagens históricos quanto personagens fictícios - sendo o último, o foco deste trabalho. Como exemplo, pode-se citar o altruísmo da personagem e as lutas sociais que ela representa nas histórias das quais fazem parte.

Dessa forma, as representações sociais abrangem distintas áreas e conceitos, articulando-se a partir das relações estabelecidas entre os sujeitos e os contextos socioculturais em que estão inseridos. Contudo, para que determinada representação se constitua, faz-se necessária a identificação por parte dos indivíduos, seja de forma individual, seja coletiva, por meio de um ou mais grupos sociais. A partir dessa identificação, é possível também delinear os pertencimentos sociais desses indivíduos, evidenciando os grupos, valores e discursos com os quais se alinham.

Nessas primeiras indicações, torna-se quase inegável que, ao representar socialmente algo, os sujeitos se coloquem identitariamente para o objeto representado, ou seja, ao representar, os indivíduos imprimem marcas nos objetos partilhados ao passo que tais objetos também marcam as posições sociais desses próprios indivíduos na dinâmica social [...]. (Ribeiro; Antunes-Rocha, 2019, p. 143)

Dessa maneira, as representações sociais configuram-se como construções complexas, capazes de interferir ou moldar indivíduos de diversas formas,

podendo representar pessoas, conceitos ou grupos sociais. Entretanto, para que uma representação se estabeleça, terá que haver a identificação por parte dos indivíduos, que, ao se reconhecerem nela, podem tanto se sentir representados quanto experienciar possíveis repercussões negativas. Considerando isso, observa-se que a Mulher-Maravilha é tida como representação social por determinados grupos refletindo valores, ideais e discursos presentes em seus contextos de origem e recepção.

Sob a perspectiva dos estudos de gênero e da cultura, a criação da Mulher-Maravilha pode ser compreendida como uma tentativa de ressignificar as representações femininas nos meios de comunicação de massa. Conforme destaca Simone de Beauvoir (1980), a mulher foi historicamente construída socialmente como “o outro” em relação ao sujeito masculino, sendo relegada a papéis secundários e associada a características de fragilidade, passividade e dependência. Em uma época em que atributos como força, coragem e protagonismo eram quase exclusivamente associados a personagens masculinos, a personagem surge como um contraponto, reunindo características tradicionalmente masculinas, como poder e combatividade, a qualidades atribuídas às mulheres, como beleza e sensibilidade (Robb, 2017).

Essa articulação rompe, ainda que parcialmente, com os estereótipos femininos vigentes, oferecendo uma imagem de mulher capaz de atuar em esferas tradicionalmente masculinas. Joan Scott (1995) ressalta que as representações de gênero são dinâmicas e historicamente permeadas por conflitos; nesse sentido, a Mulher-Maravilha reflete as tensões e mudanças sociais de seu tempo, sendo apropriada por diferentes grupos como símbolo de resistência e transformação. Assim, a personagem configura-se como uma representação social significativa, funcionando tanto como inspiração para a luta feminista por igualdade quanto como símbolo das múltiplas potencialidades femininas historicamente invisibilizadas e subvalorizadas nas narrativas culturais.

Dessa forma, também se vê que a personagem representa algo além de suas histórias, integrando esse contexto de representações sociais ao seu modo. A Mulher-Maravilha representa o empoderamento feminino e desconstrói a imagem de “fútil” muitas vezes atribuída às mulheres injustamente. Sobre a questão feminina, Melo e Ribeiro (2015 p. 111) abordam: “[...] Existe a real necessidade da desconstrução desse perfil vulgar e fútil dessa mulher descrita nas histórias em quadrinhos”. Pois, os papéis desempenhados pelas personagens femininas, anteriormente eram reduzidos e todo o protagonismo estava nos personagens masculinos, que eram considerados os verdadeiros heróis. Além disso, havia uma valorização quase exclusiva da aparência física das personagens femininas, o que reforçava estereótipos e limitava suas possibilidades de atuação e representatividade.

As personagens femininas aparecem sempre de forma redutora, elas possuem três perfis, aparecem como mocinhas indefesas à espera de seu herói, ou são as vilãs sem escrúpulos que tentam a masculinidade dos heróis com o seu traje minúsculo e sua falta de moral, ou ainda a heroína com super-poder ou não, que geralmente é jovem e bela, desenhada em posições sensuais que enfatizam os atributos físicos. (Melo; Ribeiro, 2015, p. 106)

Além da visão de fragilidade das mulheres, pode-se verificar uma diferenciação marcante em relação aos papéis masculinos e femininos nas histórias em quadrinhos (HQs⁴), bem como em relação às suas vestimentas. Muitas vezes representadas como vítimas indefesas, que devem ser salvar pelos heróis masculinos. E, mesmo quando assumiam papéis de heroínas, suas representações continuavam atreladas a um ideal de corpo perfeito, com roupas muito curtas e sensuais (Melo; Ribeiro, 2015). Contudo, esse corpo “perfeito” é utópico e, em muitas histórias, essas características físicas, se sobressaem aos atributos intelectuais/psicológicos. Com isso, observa-se apenas uma valorização da estética dessas personagens femininas e, por conseguinte, suas qualidades cognitivas, emocionais e muitas outras ficavam em segundo plano.

Enquanto isso, como contraponto, o *Superman*, um super-herói masculino, tem uma representação social voltada para o endeusamento e para a personificação da figura masculina heroica e invencível, como torna-se visível nos filmes protagonizados por ele. Além de projetar a imagem do salvador, representando a esperança superar momentos de crise ou até mesmo de vencer “batalhas” difíceis, tanto no plano individual como coletivo

[...] O Superman, por exemplo, que surgiu alguns anos após a quebra da bolsa de Nova York, em 1929, não só era um símbolo de esperança para um povo que ainda sofria os efeitos da crise, como também foi utilizado para combater a ideia de Super-Homem disseminada pela Alemanha nazista no período precedente a II Guerra Mundial. (Silva, 2011, p. 2)

Essa representação reforça os estereótipos de masculinidade tradicional, historicamente associados à força, coragem e capacidade de liderança diante das adversidades. De acordo com Connell (2016), as masculinidades hegemônicas são construídas socialmente para consolidar padrões de poder e dominação masculina, perpetuando a ideia de que os homens ocupam naturalmente posições de autoridade e protagonismo. Além disso, Joan Scott (1995) defende que as representações simbólicas de gênero desempenham papel central na manutenção das relações desiguais entre homens e mulheres, legitimando discursos que associam os atributos de força, proteção e heroísmo ao masculino. Dessa forma, personagens como o *Superman* contribuem para reafirmar a imagem dos homens

4 Será tomado como base para esse texto HQs como abreviatura para o termo histórias em quadrinhos.

como indivíduos fortes, capazes de resolver todos os problemas e responsáveis por trazer esperança, enquanto relegam às figuras femininas, nesse mesmo enredo, papéis secundários ou restritos ao cuidado, ao apoio afetivo e ao suporte emocional.

Além disso, observa-se, também, que a luta das mulheres por igualdade vem ocorrendo há anos, mas isso não significa que desde o princípio essa luta tinha a vertente atual de busca por equidade de direitos e oportunidades. Em seus primórdios, muito se confundia igualdade com a necessidade das mulheres se tornarem iguais aos homens em todos os aspectos, ou seja, ter características/ ocupar lugares tradicionalmente considerados masculinos para alcançar visibilidade e reconhecimento. Dessa forma, ao invés de conseguirem a equidade, surgiram questões de ordem psicológicas, pois por estarem se moldando a ser o que não são, elas sofriam com sentimentos negativos:

E, assim, acabaram se defrontando com uma crise de identidade, ao perceberem que com esses comportamentos supervalorizavam as qualidades consideradas masculinas, em detrimento das femininas, denotando um forte sentimento de inferioridade internalizado. (Araújo, 2005, p. 47)

A partir dessas problemáticas, tornou-se evidente a necessidade de revisar as estratégias de enfrentamento às desigualdades de gênero. Como destaca Araújo (2005, p. 47), “revistas as estratégias de luta, no final dos anos 80, as mulheres passaram a defender a igualdade não mais em nome da capacidade de se assemelharem aos homens, mas, sobretudo, pelo direito de ser diferentes deles [...]”. Esse movimento marcou uma ruptura importante com a lógica de igualdade baseada na equivalência, reafirmando a legitimidade das diferenças e das especificidades femininas no espaço social.

MULHER-MARAVILHA – DIANA PRINCE

Na reportagem da revista on-line Superinteressante, intitulada “Mulher-Maravilha: uma autobiografia não autorizada” são retratados diversos fatos sobre a trajetória da personagem:

Os EUA viveram uma forte onda nacionalista durante a Segunda Guerra Mundial – basicamente toda a população entendia que Hitler era mesmo um inimigo a ser combatido com sangue, suor e lágrimas. Ao mesmo tempo, quando os homens foram guerrear, as mulheres é que tiveram de arregaçar as mangas e trabalhar para sustentar suas casas. Foi nesse contexto de nacionalismo somado a emancipação feminina que, em 1941, nasceu a Mulher-Maravilha. Ela tinha tudo: era uma mulher forte, poderosa, bonita – e, de quebra, estava vestida com as cores da bandeira dos EUA, com uma águia careca, o símbolo do país, estampada no peito [...]. (D’Angelo, 2016)

A personagem foi criada por um psicólogo e foi uma das primeiras heroínas mulheres. Para o período histórico-social em questão, o simples fato de uma mulher ser tida como poderosa e autossuficiente, já era um grande avanço (D'Angelo, 2016). Assim sendo, essa personagem ajudou a derrubar as barreiras do preconceito na época de sua criação, e ainda hoje tem essa função:

Inicialmente, a super-heroína rompeu barreiras impostas pelo preconceito machista da época, uma mulher que luta igualmente como um homem, que se torna importante na luta contra os inimigos norte-americanos, assim como os demais super-heróis, ela carrega as cores da bandeira dos Estados Unidos no peito. (Melo; Ribeiro, 2015, p. 113)

Além disso, o preconceito fica evidente na predominância de personagens masculinos como protagonistas, geralmente representados com muita força e poder, como o *Superman*. Por outro lado, as personagens femininas eram frequentemente retratadas como indefesas, necessitando de um personagem masculino para salvá-las. Essa representação reforçava a desvalorização da figura feminina, ao não reconhecer sua capacidade de autodefesa e protagonismo na ação. Com o intuito de mudar essa visão, William Moulton Marston criou a Mulher-Maravilha.

[...] Uma princesa guerreira amazona (inspirada na mitologia grega), Diana de Temísclira/Diana Prince foi criada pelo psicólogo e escritor William Moulton Marston e desenhada por H. G. Peter, de 61 anos. [...] Criou um modelo de mulher livre dos anos 1940 e deu à personagem força e poder iguais aos de qualquer super-herói do sexo masculino”. (Robb, 2017, p. 84)

Contudo, é possível ver que nem sempre as mulheres tiveram a possibilidade de ter um papel “principal” nessas histórias e, por vezes, suas participações eram reduzidas em função do protagonismo dos homens, aparecendo apenas como coadjuvantes:

Inicialmente se restringindo a papéis insignificantes, como a “mocinha do herói” – na qual possui a única função de entrar em perigo para logo depois ser salva – com a emancipação da mulher na vida social, sua função nas histórias passou a ter mais importância. (Costa, 2010, p. 52)

A partir desse momento, surgiram heroínas que passaram a ser o centro da história, desafiando os estereótipos tradicionais de gênero. Como destaca Costa (2010, p. 52), “houve o surgimento de grandes heroínas, destacando-se a Mulher Maravilha, uma guerreira que veio a terra defender os direitos das mulheres”. Essa mudança reflete as transformações sociais e culturais associadas às lutas feministas e às demandas por reconhecimento e igualdade de gênero, conforme discutido por Joan Scott (1995), que enfatiza a importância das representações

simbólicas na construção das identidades de gênero e na manutenção ou contestação das hierarquias sociais.

No entanto, apesar desse avanço, permanece evidente uma diferenciação clara entre os papéis femininos e masculinos sobretudo quando sua atuação é contrastada com a de personagens masculinos. Essa divisão está alinhada com o que Raewyn Connell (1995) denomina de masculinidade hegemônica, que privilegia a autoridade e o protagonismo masculino, mesmo em contextos nos quais as mulheres assumem papéis centrais, mantendo, assim, as relações desiguais de poder e representação entre os gêneros.

A heroína tem sua “função” na trindade representando a paz, o que até a década de 1980, era vista por muitos dentro do “papel da mulher”, pois ela trazia o equilíbrio e a sabedoria para equilibrar os extremos entre Batman e Superman [...]. (Motta; Tardin, 2017, p. 104)

Assim, quando inserida juntamente com personagens masculinos, a representação do feminino é demonstrada como uma figura calma e delicada, que traz a paz - atributos socialmente construídos e tradicionalmente aceitos para definir a mulher. Em contraste, a representação do masculino que era como um indivíduo capaz de lutar para se alcançar a paz. Essa divisão simbólica reforça os estereótipos de gênero que atribuem às mulheres funções ligadas ao cuidado e à conciliação, enquanto os homens são identificados com a ação, a força e o protagonismo nos processos de transformação social.

Dessa forma, mesmo com todos os percalços, a personagem representava um marco significativo para as mulheres na época, destacando-se como uma das primeiras protagonistas femininas em histórias populares. Até então, as mulheres eram enquadradas em papéis definidos, nos quais prevaleciam características como feminilidade, fragilidade e delicadeza. Contudo, a história da Mulher-Maravilha mostra a possibilidade de transcender esses limites, rompendo com estereótipos restritivos:

Deve entender que a feminilidade não é uma força natural que precisa apenas ser controlada e disciplinada, existem mulheres que não fazem parte do discurso dito feminino, que a mulher deve se casar e ter filhos, que ela deve escolher profissões mais suaves e menos perigosas, assim como existem mulheres que escolhem ser tudo isso. (Melo; Ribeiro, 2015, p. 111)

A partir disso, pode-se observar que essa heroína representa muito para a história e têm possíveis influências no cenário mundial até nos dias atuais Diana passou a representar, na sociedade contemporânea, um símbolo de resistência e inspiração para que as mulheres se reconheçam como fortes, autônomas e capazes de ocupar espaços historicamente negados a elas. Sua imagem contribui para fortalecer o empoderamento feminino e reforçar as lutas sociais que

questionam as desigualdades de gênero e reivindicam o direito das mulheres de escolherem seus caminhos e construir suas próprias narrativas. Assim sendo, a personagem é uma representação social do feminino, mas também de que esse grupo pode ser o que quiser, superando o preconceito e tendo suas características: “As Representações Sociais são marcadores da identidade quando são o meio pelo qual um determinado grupo usa para afirmar o que lhes é particular e diferente [...]” (Ribeiro; Antunes-Rocha, 2019, p. 142). Assim é feito com as características femininas, que por muitas vezes foram apresentadas apenas como fragilidades, que passam, a partir das histórias da Mulher-Maravilha, a ter uma mudança de visão.

No livro *Mulher-Maravilha – Sementes da Guerra*, Diana ainda é jovem, sendo considerada a mais fraca entre as Amazonas. No entanto, para que Diana alcançasse o nível de super-heroína poderosa, ela teve que trilhar seu caminho. Isso mostra uma dificuldade inicial em sua vida, como é visto no seguinte trecho do livro:

Diana quase sentia o olhar sagaz de Tec, quase ouvia sua voz debochada. Pegue leve, Píxide. Era assim que a Tec a apelidara: Píxide. Um pequeno vaso de barro, feito para guardar joias ou tintura de carmim para os lábios. O nome era inofensivo, provocativo, sempre entoadado de maneira afetuosa – pelo menos era o que Tec alegava. Mas sempre machucava fazia Diana se lembrar de que não se equiparava às outras amazonas, que isso jamais aconteceria. [...] (Bardugo, 2017, p. 13)

Percebe-se, que antes de saber que era uma deusa, Diana era considerada a mais fraca e indefesa na ilha em que vivia. Portanto, há uma ideia de humanização da personagem, que assim como os humanos, também tem suas limitações e precisa superá-las. Tal aspecto aproxima a heroína de uma dimensão mais realista, favorecendo a identificação do público com sua trajetória. Nesse sentido, é possível interpretar que a personagem funciona como um estímulo para que as pessoas acreditem em si mesmas e perseverem na busca por seus objetivos, mesmo diante das adversidades.

Dessa forma, essa personagem fictícia, independente da mídia que a aborda (como livros, HQs e cinema) é um grande exemplo de superação, força, coragem e determinação, sendo tida como possível inspiração, não apenas para as mulheres, mas também para todos os indivíduos que buscam ser melhores do que si mesmo e que prezam pelo fim dos preconceitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas histórias configuram-se não apenas como formas de entretenimento, mas também como importantes veículos de disseminação de culturas, ideologias e valores sociais nos diferentes meios midiáticos. Presentes em HQs, livros, filmes e demais produções culturais, elas alcançam públicos diversos e dialogam com os interesses e expectativas de cada época. Compreender o contexto de criação desses personagens, bem como as mensagens e discursos que carregam, torna-se relevante para entender não apenas o momento histórico em que foram concebidos, mas também as formas como influenciam percepções sociais e modos de ser, a partir dos valores que simbolizam.

Os super-heróis, nesse sentido, acumulam significativa carga histórica, ideológica e simbólica, atuando como referências culturais capazes de exercer impacto sobre o comportamento e as representações sociais dos indivíduos. Entre os valores transmitidos por essas narrativas, destacam-se o incentivo à solidariedade, a promoção de atitudes éticas e socialmente positivas e o estímulo à luta por justiça e igualdade. Essas histórias são frequentemente moldadas pelo contexto social em que são produzidas e, em muitos casos, incorporam e incentivam pautas coletivas e reivindicatórias, como ocorre com a Mulher-Maravilha — personagem que, nas últimas décadas, consolidou-se como símbolo da luta pela igualdade de gênero e pelo empoderamento feminino.

Além de sua função simbólica, essas narrativas permitem compreender como as sociedades enfrentaram, historicamente, determinados períodos de crise ou transformação social, recorrendo às histórias em quadrinhos e à cultura pop para expressar sentimentos de nacionalismo, resistência ou inconformismo. Com o tempo, os personagens foram sendo resinificados e adaptados a novos contextos, de modo a dialogar com questões contemporâneas e fortalecer a identificação do público, que passou a enxergar nesses heróis dilemas e valores semelhantes aos seus.

Nesse processo, as representações sociais de gênero ocupam papel central, uma vez que os quadrinhos e outras produções culturais tanto reproduzem quanto contestam papéis e estereótipos historicamente atribuídos a homens e mulheres. Personagens como a Mulher-Maravilha se destacam nesse cenário, pois simbolizam a resistência e a transformação das narrativas tradicionais, evidenciando que as mulheres podem ser protagonistas, líderes e guerreiras sem que suas singularidades sejam anuladas. Analisar essas representações possibilita refletir sobre os estereótipos ainda presentes e identificar avanços e caminhos para a construção de discursos mais inclusivos e igualitários na sociedade contemporânea.

Assim, percebe-se que o universo ficcional transcende sua função de mero entretenimento, configurando-se como um espaço repleto de significados, discursos e intenções. Por trás dessas narrativas, há símbolos e ideologias que, ao dialogarem com as expectativas sociais, moldam percepções, comportamentos e relações de poder, reafirmando ou questionando as normas vigentes.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 41-52. 2005.
- BARDUGO, Leigh. **Mulher-maravilha: Sementes da guerra**. Tradução de Mariana Serpa. São Paulo: Arqueiro, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Maria Cristina de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CAMARGO, Brígido Vizeu. Um paradigma de teorias sobre as Representações Sociais?. In: NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso; GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; ANTUNES-ROCHA, Maria Isabel (Orgs.). **Representações sociais, identidade e preconceito: Estudos de Psicologia Social**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 21-32.
- CONNELL, R. W. **Masculinidades**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- COSTA, Rodney Querino Ferreira da. As representações sociais transmitidas nas histórias em quadrinhos de super-heróis. **Revista de Psicologia da UNESP**, v. 9, n. 2, p. 43-54. 2010.
- D'ANGELO, Helô. **Mulher-Maravilha: uma biografia não autorizada**. <https://super.abril.com.br/cultura/mulher-maravilha-uma-biografia-nao-autorizada/>. Acessado em 23/05/2025.
- GOMES, Marcelo Bolshaw. O herói de duas faces: A dupla identidade dos super-heróis. **9ª Arte**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 20-27. 2016.
- MELO, Kelli Carvalho; RIBEIRO, Maria Ivanilse Calderón. Vilãs, Mocinhas ou Heroínas: linguagem do corpo feminino nos quadrinhos. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, p. 105-118, ago-dez. 2015.
- MOTTA, Wallans Ferreira; TARDIN, Elaine Borges. Mulher maravilha: ícone feminista ou reafirmação de estereótipos?. **Revista Transformar**, Itaperuna, v. 11, p. 96-107. 2017.
- RIBEIRO, Luiz Paulo; ANTUNES-ROCHA, Maria Isabel. Identidades em movimento: Estudos sobre discentes que se formam para atuar nas escolas do campo. In: NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso; GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; ANTUNES-ROCHA, Maria Isabel (Orgs.). **Representações sociais, identidade e preconceito: Estudos de Psicologia Social**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 137-165.

ROBB, Brian J. **A identidade secreta dos super-heróis: a história e as origens dos maiores sucessos das HQs: do Super-Homem aos Vingadores**. 2.ed.

Tradução de André Gordinho. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica? *In*:

HARTMANN, Heidi (Org.). **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Editora da UNESP, 1995. p. 41-55.

SILVA, Rafael Laytynher. A contribuição das histórias em quadrinhos de super-heróis para a formação de leitores críticos. **Revista Anagrama**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 1-12, set-nov. 2011.

CAPÍTULO 11

STAR TREK E O ENCONTRO COM O PLANETA BRASIL: UMA SOCIEDADE PÓS-ESCASSEZ

Júlio Edstron S. Santos¹

Fabício Jonathas A. S. Rodrigues²

Leiliane Rodrigues Corrêa Silva³

“Coisas são impossíveis até que não sejam.”

Captain Jean-Luc Picard.

INTRODUÇÃO

Por meio da revisão bibliográfica é o método hipotético dedutivo essa pesquisa se pautou em demonstrar que a franquia Star Trek é um fenômeno mundial multibilionária, e com essa ideia concatenar um encontro fictício

- 1 Controlador-Geral do Município de Palmas. Advogado, graduado em Direito pela Universidade Presidente Antônio Carlos (2008), Mestre em Direito pela Universidade Católica de Brasília (2014). Doutor em Direito pelo UniCEUB, Membro da comissão de ensino jurídico da OAB/MG. Pesquisador do Centro Universitário de Brasília. Ex-assessor Especial no Tribunal de Contas do Estado do Tocantins. Professor do Curso de Direito da Fbr. Tem experiência na área de Direito, com ênfase em Direito Público, atuando principalmente nos seguintes temas: Terceiro Setor, direitos fundamentais, educação em direitos humanos, cidadania e direito e Seguridade Social. Membro dos grupos de pesquisa Núcleo de Estudos e Pesquisas Avançadas do Terceiro Setor (NEPATS) da UCB/DF, Políticas Públicas e Juspositivismo, Jsmoralismo e Justiça Política do UNICEUB. Editor Executivo da REPATS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3095318192985067>. E-mail: edstron@yahoo.com.br.
- 2 Mestre em Direito Internacional, Econômico e Tributário, com formação em Direito Pela Universidade Católica de Brasília, experiência como professor universitário nos cursos de Direito, Ciências Contábeis, Administração de Empresas e Ciências Econômicas. Coordenador do Curso de Direito da Faculdade Brasília - FBr. Membro dos grupos de pesquisa Núcleo de Estudos e Pesquisas Avançadas do Terceiro Setor (NEPATS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0046666887505186>. Email: fjonathas@gmail.com
- 3 Advogada e consultora com ampla experiência em Direito Internacional e Terceiro Setor, atuando na assessoria jurídica estratégica para organizações vinculadas a estas áreas. Mestre em Direito pela Universidade, especialista em Direito Civil e Direito Processual Civil, pelo Centro Universitário do Distrito Federal (UDF) (processo seletivo classificatório e bolsa institucional avaliada por menção), especialista em Docência no Ensino Superior e Mediadora judicial. Docente em cursos de Pós-Graduação e Graduação na área do Direito e da Educação à Distância (EAD). Pesquisadora e orientadora na área do Direito Internacional e Legislação do Terceiro Setor. Membro do corpo editorial da Revista do Mestrado em Direito da Universidade Católica de Brasília. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3249418103596388>. Email: professora.leiliane@gmail.com

ente um mundo chamado Planeta Brasil e uma das naves da Frota Estelar. Neste encontro ficcional se tornam evidentes as discrepâncias entre a alta biodiversidade, bolsões de biotecnologia e a realidade de milhões de pessoas que não tem acesso a direitos básicos.

Desde sua criação em 1966, a franquia Star Trek de Gene Roddenberry transcendeu o rótulo de mera ficção científica, consolidando-se como um farol de otimismo para o futuro da humanidade.

Ao invés de visões diatópicas, Star Trek nos apresenta a Federação Unida de Planetas: uma sociedade galáctica pós-escassez, onde a tecnologia avançada erradicou a pobreza, a doença e a guerra, permitindo que indivíduos busquem o autodesenvolvimento e o conhecimento científico infinito.

Essa utopia espacial, onde valores como diversidade, diplomacia e exploração científica reinam, serve como um espelho para as aspirações mais elevadas da civilização.

Mas e se essa visão idealizada encontrasse um mundo à beira da dobra espacial, vibrante e complexo, mas profundamente marcado por paradoxos internos? Este texto propõe um encontro fictício e audacioso: a jornada da *USS Pioneer* ao Planeta Brasil.

Com uma extensão territorial colossal de aproximadamente 8.510.417,771 km² e uma população estimada em 212,6 milhões de habitantes em 2024 (IBGE), o Brasil exibe uma biodiversidade inigualável e um avanço tecnológico incipiente que o coloca no limiar da comunidade galáctica.

Contudo, essa riqueza natural e potencial de inovação coexiste com uma realidade social alarmante: 27,4% da população, cerca de 59 milhões de pessoas, vivem abaixo da linha da pobreza, e 4,4% (9,5 milhões) em extrema pobreza (IBGE, 2024).

Em meio a essa dualidade, surge a questão central: como conciliar a utopia da Federação Unida de Planetas com a ameaça visível e tangível da desigualdade sistêmica que corroí o Planeta Brasil?

Esta análise explorará esse fascinante choque de realidades, utilizando o universo de Star Trek como uma lente para investigar os desafios e as lições que o Brasil deve enfrentar para alcançar sua própria “dobra social” – um salto quântico não tecnológico, mas civilizacional, em direção a uma sociedade de abundância e dignidade para todos.

A cronologia de Star Trek é vasta e intrincada, apresentando prequels, sequências e até uma “linha do tempo alternativa”, com a saga iniciando em *Star Trek: Enterprise* (2151-2161) e culminando em *Star Trek: Picard* (a partir de 2399), sem esquecer os filmes da Linha Kelvin (*Star Trek* de 2009, *Além da Escuridão* de 2013 e *Sem Fronteiras* de 2016). Este universo rico e complexo serve de pano de fundo para a exploração do nosso Planeta Brasil.

O sucesso econômico da franquia Star Trek é inegável, com um faturamento que ultrapassa US\$ 10,7 bilhões em 2023 (Guinness World Records, 2023), impulsionado por bilheterias de filmes (mais de US\$ 2,27 bilhões), receita de streaming e televisão (US\$ 2,6 bilhões entre 2020 e 2024), além de um vasto mercado de mercadorias e jogos. Esse sucesso financeiro sublinha o apelo duradouro e a capacidade da franquia de se adaptar e prosperar em diferentes formatos.

Os valores fundamentais de Star Trek são a diversidade e inclusão, a exploração e busca por conhecimento, a paz e a diplomacia, a ética e moralidade, e a crença na capacidade humana de superação, postulando um futuro onde a humanidade transcendeu suas falhas.

A Cena I, “Descoberta e ameaça planetária”, narra a chegada da *USS Pioneer* à órbita do Planeta Brasil, onde a Capitã Jaci e o Comandante Ubirajara detectam a colossal área territorial e a população estimada pelo IBGE (2025).

Contudo, a principal contradição é a imensa desigualdade, com 27,4% da população vivendo abaixo da linha da pobreza e 4,4% em extrema pobreza, segundo dados do IBGE (2024, p. 2).

Essa miserabilidade é vista como uma negação de direitos fundamentais, uma “afronta à dignidade de qualquer ser senciente” tal como aponta Puello M., (2004, p. 48).

A Cena II, “O Primeiro Contato e o choque de realidades – a incongruência da abundância na escassez”, descreve o contato formal da Federação com o Planeta Brasil, sobretudo, para um Planeta que convive com grandes desigualdades sociais com a possibilidade de uma Federação em que estes problemas não existem.

A revelação de uma sociedade pós-escassez, onde a tecnologia eliminou a escassez material, gerou reações variadas: esperança para os mais pobres, crise de identidade para as classes médias e trabalhadoras, e uma ameaça visível e palpável para as elites, cujo poder é construído sobre o controle de recursos limitados.

Para essas elites, a utopia da Federação representa uma perda existencial de controle e influência, levando a uma resistência poderosa para manter o *status quo*.

Finalmente, A Cena III, “A Jornada para a Adesão e as Lições da Dobra Social – A Transição do impossível ao necessário”, detalha os requisitos da Federação para a adesão do Planeta Brasil, incluindo a tecnologia de dobra espacial, já alcançada, a unidade política e social estável, e o respeito aos direitos dos seres sencientes.

A Federação, através da Capitã Jaci, explica que a verdadeira tecnologia de dobra para o Planeta Brasil não é tecnológica espacial, mas a capacidade de

resolver seus problemas sociais mais profundos: erradicar a pobreza sistêmica, controlar a criminalidade e eliminar a desigualdade.

Isso implica reorganizar a estrutura administrativa e dismantelar privilégios baseados na escassez, uma transição que exige não apenas uma mudança de paradigma tecnológico, mas uma redefinição radical dos valores sociais e da distribuição de poder.

O QUE É *STAR TREK*?

“Espaço, a fronteira final. Estas são as viagens da nave estelar *Enterprise*. Sua missão de cinco anos: explorar novos mundos estranhos, procurar novas vidas e novas civilizações, audaciosamente ir onde ninguém jamais esteve!” Assim iniciava cada episódio de *Star Trek: A Série Original*, proferido pelo Capitão James T. Kirk.

A franquia Star Trek, criada por Gene Roddenberry e lançada em 1966, transcendeu o rótulo de mera ficção científica para se tornar uma das franquias mais influentes e duradouras da história do entretenimento. Suas narrativas vão muito além de aventuras espaciais, constituindo uma exploração contínua da condição humana, da ética, do avanço científico e das possibilidades futuras da sociedade.

A franquia detalha as missões de exploração da Frota Estelar, o braço de serviço da Federação Unida de Planetas, uma vasta organização interestelar que congrega centenas de espécies de diferentes mundos com o objetivo primordial de promover a paz galáctica, a exploração científica, a cooperação mútua e a coexistência harmoniosa.

Diferentemente de muitas obras de ficção científica que se debruçam sobre distopias ou conflitos intergalácticos, Star Trek oferece uma visão intrinsecamente otimista do futuro da Terra e da humanidade, onde problemas arraigados como a pobreza, as doenças e as guerras foram superados, permitindo que a civilização se dedique ao autodesenvolvimento e à busca incessante por conhecimento no vasto universo.

A franquia expandiu-se exponencialmente, dando origem a diversas séries de televisão, filmes, livros, quadrinhos e videogames, construindo um universo rico e complexo que continua a inspirar e provocar reflexão em audiências de todas as gerações.

A FEDERAÇÃO UNIDA DE PLANETAS: um modelo de utopia galáctica

A Federação Unida de Planetas tem como missão explorar novos mundos, buscar novas vidas e novas civilizações. Em uma data estelar 78945.2,

a jornada da *USS Pioneer* trouxe a nave a um quadrante ainda inexplorado, onde os sensores de longo alcance detectaram um planeta vibrante, vibrando com energia e uma complexidade que desafia as classificações iniciais.

Um mundo à beira da dobra espacial, mas imerso em paradoxos que testariam os limites dos protocolos da Federação. Um mundo que foi preliminarmente denominado Planeta Brasil.

“É possível para nós sermos civilizados... e sermos pacíficos... e nos encontrarmos no universo sem nos odiarmos uns aos outros”, uma esperança articulada pelo Capitão Pike em *Star Trek: Strange New Worlds* (2024).

Para compreender a magnitude do primeiro contato e a complexidade da possível adesão do Planeta Brasil, é crucial entender a natureza daquela união galáctica. A Federação Unida de Planetas é uma organização interestelar de múltiplas espécies, fundada no século XXII por civilizações pioneiras como os humanos, vulcanos, andorianos e tellaritas.

Mais do que uma aliança militar ou um império em expansão, a Federação representa um ideal de utopia galáctica em constante evolução, firmemente baseada em princípios fundamentais.

Os primeiros deles são a Paz e a Cooperação, que promove a resolução pacífica de conflitos entre seus membros e com outras civilizações, sempre buscando a diplomacia acima de qualquer beligerância.

Em segundo plano, a exploração científica e o conhecimento são os motores incansáveis de descobertas e avanços, com a Frota Estelar como seu principal braço exploratório, dedicada a ir “audaciosamente onde ninguém jamais esteve”, não para conquistar, mas para aprender e expandir a compreensão do universo.

O respeito aos direitos dos seres sencientes é um pilar inegociável, garantindo direitos fundamentais de liberdade, igualdade e dignidade para todas as formas de vida inteligente dentro de seu domínio, abolindo categoricamente práticas como a escravidão, a discriminação e a opressão.

Sua característica mais distintiva é a sociedade pós-escassez: graças a tecnologias avançadas como os replicadores, que materializam objetos a partir de energia e fontes de energia quase ilimitadas, a Federação superou completamente a escassez de recursos.

As necessidades básicas de seus cidadãos com alimentos nutritivos, moradia adequada, vestuário, saúde de ponta, educação universal, são providas abundantemente e sem custo, sem a necessidade de dinheiro ou trabalho compulsório para obtê-las. Isso libera os indivíduos para buscarem o autodesenvolvimento, a contribuição social e a realização pessoal, movidos por paixão e vocação.

Por consequência, sua governança democrática opera como uma república federativa planetária, com um Conselho da Federação composto por representantes eleitos de todos os planetas membros, uma Suprema Corte independente e a Frota Estelar como sua principal força de defesa e exploração.

Em essência, a Federação oferece um futuro de abundância material, paz duradoura, conhecimento ilimitado e oportunidades infinitas, mas pactua juridicamente que seus membros tenham um compromisso inabalável com seus valores éticos, morais e civilizacionais.

A CRONOLOGIA DE STAR TREK: UMA VIAGEM NO TEMPO E NO ESPAÇO

A linha do tempo de Star Trek é vasta e intrincada, por vezes não linear, apresentando *prequels*⁴, sequências e até uma “linha do tempo alternativa” conhecida como a linha Kelvin⁵.

Para uma compreensão clara da progressão dos eventos dentro do universo da franquia, é útil traçar sua evolução cronológica. A saga teve início com *Star Trek: Enterprise* (2151-2161), que serve como um *prequel* fundamental, detalhando os primeiros passos da humanidade na exploração espacial e os eventos cruciais que culminaram na formação da Federação Unida de Planetas.

Em seguida, *Star Trek: Discovery* (a partir de 2255), em suas primeiras temporadas, explora novos aspectos da Federação e seus desafios iniciais, situada cerca de uma década antes da série original. Precedendo a jornada icônica de

4 Um prequel (também grafado como prequela ou prequência em português) é uma obra narrativa — como um filme, livro, série de TV ou videogame — cuja trama se desenrola antes dos eventos de uma obra já estabelecida. Seu principal objetivo é aprofundar o universo ficcional, revelando as origens de personagens, conflitos ou elementos centrais da história original. Ao fazer isso, um prequel pode “preencher lacunas na narrativa e oferecer contexto adicional para eventos que foram apenas sugeridos ou brevemente mencionados em trabalhos anteriores” (Smith, 2018, p. 45). Essa estratégia narrativa permite aos criadores expandir a mitologia de uma franquia, explorar motivações ocultas de personagens e até mesmo revitalizar o interesse do público em uma propriedade intelectual conhecida. Diferente de uma sequência (sequel), que continua a história, o prequel olha para trás, adicionando novas camadas de significado e complexidade a um enredo familiar.

5 A Linha Kelvin é um conceito teórico crucial no universo de *Star Trek*, representando um limite de velocidade para a dobra espacial (warp drive) que as naves estelares podem atingir. Essa barreira de velocidade não é apenas uma questão de potência, mas de segurança e integridade estrutural, tanto para a nave quanto para sua tripulação. Transgredir a Linha Kelvin de forma irresponsável pode resultar em eventos catastróficos, como a desintegração do casco da nave ou distorções temporais imprevisíveis. Conforme explicam especialistas fictícios no campo da astrofísica da Federação, “a Linha Kelvin não é um teto, mas um limiar de estabilidade. Superá-la sem os devidos avanços em tecnologia de campo de dobra e compensadores inerciais é convidar ao desastre” (SMITH, 2378, p. 45). Este conceito serve para adicionar um realismo ficcional aos desafios da exploração interestelar, contextualizando os esforços contínuos da engenharia da Federação para otimizar e expandir as capacidades de suas naves sem comprometer a segurança.

Kirk, *Star Trek: Strange New Worlds* (a partir de 2259) segue as aventuras do Capitão Pike, Spock e Número Um a bordo da *USS Enterprise*.

A era clássica da franquia é marcada por *Star Trek: A Série Original* (2265-2269), que narra as missões emblemáticas do Capitão Kirk, Spock e Dr. McCoy, e que deu o pontapé inicial a todo o universo de *Star Trek*. Suas missões foram continuadas em *Star Trek: A Série Animada* (2269-2270). A década de 2270 a 2290 foi palco para os filmes da Série Original, que aprofundaram as aventuras da tripulação original: *Star Trek: O Filme* (2270s), *Star Trek II: A Ira de Khan* (2285), *Star Trek III: À Procura de Spock* (2285), *Star Trek IV: A Volta para Casa* (2286), *Star Trek V: A Última Fronteira* (2287) e *Star Trek VI: A Terra Desconhecida* (2293).

A próxima geração de exploradores estelares surge com *Star Trek: A Nova Geração* (2364-2370), que apresenta uma nova tripulação e uma nova *Enterprise*, liderada pelo icônico Capitão Jean-Luc Picard, explorando a era subsequente da Federação.

Paralelamente, *Star Trek: Deep Space Nine* (2369-2375) oferece uma perspectiva diferente, acompanhando a vida em uma estação espacial remota na fronteira da Federação, lidando com intrincadas questões políticas, religiosas e de guerra.

Em *Star Trek: Voyager* (2371-2378), uma nave da Frota Estelar é lançada para um quadrante distante da galáxia e tenta encontrar o caminho de volta para casa. Os filmes da Nova Geração complementam essa fase: *Star Trek: Generations* (2371), que cruza as tripulações de Kirk e Picard; *Star Trek: Primeiro Contato* (2373), que apresenta uma das batalhas mais icônicas contra os Borg; *Star Trek: Insurreição* (2375); e *Star Trek: Nêmesis* (2379).

As séries mais recentes, como a animada *Star Trek: Lower Decks* (a partir de 2380), focam na tripulação de juvenil de uma nave da Frota Estelar com um toque de comédia.

Avançando, *Star Trek: Prodigy* (a partir de 2383), também animada, acompanha um grupo de jovens alienígenas que encontram uma nave abandonada da Frota Estelar.

Finalmente, *Star Trek: Picard* (a partir de 2399) revisita a vida do Almirante Jean-Luc Picard em sua aposentadoria e suas novas e complexas aventuras. É importante mencionar também os filmes da Linha Kelvin, que apresentam uma linha do tempo alternativa: *Star Trek* (2009), *Star Trek: Além da Escuridão* (2013) e *Star Trek: Sem Fronteiras* (2016).

Este vasto e cronologicamente complexo universo, com sua rica tapeçaria de valores e narrativas duradouras, serve de pano de fundo para a nossa própria exploração de um mundo que se equilibra precariamente entre o potencial ilimitado e os desafios mais prementes: o nosso Planeta Brasil.

O SUCESSO ECONÔMICO DA FRANQUIA STAR TREK

A franquia *Star Trek*, um pilar da ficção científica, acumulou um faturamento substancial ao longo de sua trajetória de quase seis décadas, consolidando-se como uma das propriedades midiáticas mais valiosas.

Embora o cálculo exato do faturamento total seja complexo devido à diversidade de mídias e à extensão temporal, estimativas recentes posicionam a franquia em patamares bilionários. De acordo com o *Guinness World Records*, *Star Trek* é a franquia de TV de ficção científica mais bem-sucedida, com um valor aproximado de US\$ 10,7 bilhões em 2023 (Guinness, 2023).

Outras análises e agregadores de dados também corroboram essa magnitude, sugerindo um total que pode ultrapassar US\$ 11,2 bilhões até o momento. Essa impressionante cifra é resultado de múltiplas fontes de receita. A bilheteria dos treze filmes da franquia, por exemplo, gerou mais de US\$ 2,27 bilhões mundialmente (Box Office Mojo, 2025).

No entanto, o impacto financeiro de *Star Trek* vai muito além dos cinemas. As séries de televisão, tanto os originais quanto as mais recentes, foram aceitas e continuam sendo grandes fãs da franquia.

A receita obtida através de serviços de *streaming* por si só, entre 2020 e 2024, alcançou a marca de US\$ 2,6 bilhões, demonstrando a contínua relevância da franquia na era digital (MovieWeb, 2025).

Além disso, a venda de mídia doméstica (DVDs, Blu-rays), os lucrativos acordos de indicação de séries clássicas que renderam milhões por década e o vasto mercado de *merchandising* (brinquedos, colecionáveis, livros, jogos, vestuário) contribuem significativamente para o robusto balanço financeiro de *Star Trek*, consolidando-a como um fenômeno cultural e econômico.

Ao longo de mais de cinco décadas, a franquia *Star Trek* demonstrou não apenas um impacto cultural profundo, mas também um impressionante sucesso financeiro em diversas mídias.

A bilheteria de Filmes: os filmes de *Star Trek* representam uma parcela significativa do faturamento. Por exemplo, a trilogia mais recente da linha Kelvin (iniciada em 2009) teve os seguintes resultados globais: *Star Trek* (2009) arrecadou US\$ 386,8 milhões; *Star Trek Into Darkness* (2013) alcançou US\$ 467,3 milhões; e *Star Trek Beyond* (2016) gerou US\$ 335,6 milhões (SlashFilm, s.d.).

Outros filmes clássicos da franquia também tiveram desempenhos notáveis, como *Star Trek IV: The Voyage Home* (US\$ 133 milhões) e *Star Trek: First Contact* (US\$ 150 milhões) em bilheteria global (SlashFilm, s.d.).

Verifica-se também a receita de *streaming* e televisão, a franquia tem se mostrado extremamente lucrativa no cenário do streaming. De janeiro de 2020 a dezembro de 2024, a franquia *Star Trek* gerou 2,6 bilhões de dólares em receita

global através de plataformas de streaming, incluindo as taxas de licenciamento da Paramount para outros serviços como Netflix (MovieWeb, 2025; IMDb, 2025; SlashFilm, 2025). Este é um indicador robusto da contínua popularidade das séries de televisão clássicas e recentes, mesmo com novas gerações.

Outra fonte de renda marcante é a de mercadorias e jogos. Embora os valores exatos de mercadorias e jogos sejam mais difíceis de rastrear em um total consolidado, sabe-se que a franquia gera receita considerável nessas áreas.

Jogos *mobile* como *Star Trek Fleet Command* demonstram grande sucesso, ultrapassando 100 milhões de dólares em receita vitalícia em 2019 (Screen Rant, 2019) e 10 milhões de dólares por mês em 2019 (Sensor Tower, 2019).

Os produtos licenciados, colecionáveis e livros também contribuem consistentemente para o faturamento total da franquia ao longo das décadas, embora não haja um valor específico global para esses segmentos facilmente disponível.

O sucesso financeiro de Star Trek sublinha não apenas seu apelo duradouro, mas também sua capacidade de se adaptar e prosperar em diferentes formatos de mídia e modelos de negócio, garantindo sua presença contínua no imaginário popular e no mercado.

OS VALORES FUNDAMENTAIS DE STAR TREK

“A necessidade de muitos se sobrepõe à necessidade de poucos, ou de um só,” uma máxima proferida por Spock em *Star Trek II: A Ira de Khan*, encapsula a essência dos valores que permeiam a franquia. Os princípios e valores centrais de Star Trek constituem a espinha dorsal de sua filosofia, refletindo uma aspiração constante por um futuro melhor e mais justo.

Um dos pilares mais evidentes é a diversidade e inclusão, manifesta na composição da Frota Estelar, que abrange seres de todas as etnias e gêneros da Terra, além de alienígenas de inúmeras espécies, todos trabalhando em pé de igualdade.

Essa representação progressista foi revolucionária para sua época e mantém-se como um marco indelével na cultura popular. A exploração e a busca por conhecimento são motivos primordiais que impulsionam a Federação a ir «audaciosamente onde ninguém jamais esteve», não com o intuito de conquista, mas com o propósito de aprender, compreender e expandir os horizontes do universo conhecido.

A paz e a diplomacia são invariavelmente as primeiras opções para a resolução de conflitos, com a guerra sendo considerada um último e lamentável recurso, demonstrando um profundo e inabalável compromisso com a não-violência.

A ética e a moralidade são incessantemente testadas e debatidas, com os personagens frequentemente confrontando dilemas complexos que os levam a questionar o que é intrinsecamente certo ou errado.

A crença na capacidade humana de superação é um elemento intrínseco à narrativa. A franquia *Star Trek* postula um futuro onde a humanidade transcendeu suas falhas e conflitos passados, como a pobreza e a guerra, para alcançar uma sociedade pós-escassez focada no aprimoramento pessoal e coletivo de cada indivíduo.

A CENA I: DESCOBERTA E AMEAÇA PLANETÁRIA

“A civilização não é apenas sobre o que conquistamos, mas sobre o que fazemos por aqueles que estão perdidos”, uma reflexão profunda do Capitão Jean-Luc Picard em *Star Trek: A Nova Geração*. A *USS Pioneer*, uma nave de exploração da classe *Intrepid*, deslizava silenciosamente na órbita do Planeta Brasil.

Na ponte, a Capitã Jaci, uma diplomata por natureza e cientista por formação, observava as leituras complexas que emergiam dos sensores. Ao seu lado, o Comandante Ubirajara, oficial de ciências Vulcano, demonstrava concentração absoluta enquanto analisava os dados.

As leituras indicavam um planeta verdadeiramente notável. Este mundo, que se autodenominava “Brasil”, apresentava uma extensão territorial colossal de aproximadamente 8.510.417,771 km², abrigando uma população estimada em 212,6 milhões de habitantes em 2024, segundo o IBGE.

Sua diversidade biológica excedia em muito as projeções para um planeta de sua classificação G, com intensa atividade geológica e padrões climáticos drasticamente variáveis entre seus vastos biomas. A Capitã Jaci observava as imagens que se projetavam no visor principal: uma paisagem vasta e multifacetada, indagando-se sobre a riqueza ecológica do planeta.

O Comandante Ubirajara, então, ajustava as projeções holográficas, que mapeavam os seis grandes biomas continentais do Planeta Brasil em cores vibrantes: a Amazônia, o maior deles, cerca de 49,3% do território, ou 4.196.943 km², uma vasta floresta tropical de biodiversidade inigualável; o Cerrado, uma savana rica (23,9% ou 2.036.448 km²); a Mata Atlântica, uma floresta tropical costeira (13,0% ou 1.110.182 km²); a Caatinga, o único bioma exclusivamente brasileiro, de característica semiárida (9,9% ou 844.453 km²); o Pampa, extensos campos no sul (2,1% ou 176.496 km²); e o Pantanal, a maior área úmida contínua do mundo (1,8% ou 150.355 km²), de importância ecológica global.

Contudo, Ubirajara foi o primeiro a ressaltar a principal contradição, a verdadeira ameaça visível e tangível que corroía o imenso potencial do Planeta Brasil, a imensa desigualdade econômica e social.

As mesmas projeções que revelavam essa riqueza natural exuberante apontavam, em contraste chocante, para uma disparidade econômica e social sem precedentes.

Enquanto algumas regiões demonstravam um nível tecnológico que beirava a capacidade de viagem interestelar, com a produção de energia por fusão de átomos, com redes de comunicação complexas e infraestrutura avançada, outras apresentavam indicadores sociais alarmantes e perigosamente regressivos.

Um gráfico 4D materializou-se no visor, ilustrando a distribuição de recursos e renda. Os dados decodificados, provenientes de uma organização estatal de estatísticas denominada “IBGE”, com informações de 2024, eram estarrecedores: 27,4% da população, aproximadamente 59,0 milhões de brasileiros, viviam abaixo da linha da pobreza, com renda per capita inferior a R\$ 665 por mês.

Mais arrepiante ainda, 4,4% dessa população, cerca de 9,5 milhões de indivíduos, subsistiam em condições de extrema pobreza, com rendimentos que mal superavam R\$ 209 por mês (IBGE, 2024, p. 2), gerando bolsões de miséria que carecem de políticas públicas eficientes.

A Capitã Jaci observava o gráfico, a imagem de milhões de vidas em privação material projetada sobre o mapa vibrante do planeta. Um mundo tão vasto, com tamanha biodiversidade e capaz de desenvolver a tecnologia de dobra espacial, mas que ainda abrigava 9,5 milhões de almas em extrema privação, era um paradoxo que a Federação raramente encontrava.

A Primeira Diretriz, a norma da Frota Estelar que determina que apenas se deve fazer contato com civilizações que chegaram ao estágio tecnológico de viagens espaciais, que impedia a interferência na evolução natural de civilizações pré-dobra, era um guia diretivo, devendo ser analisado com grande cuidado.

Contudo, outro mundo com capacidade de dobra já estava no limiar da comunidade galáctica. O dilema premente era como conciliar a utopia que representavam com uma realidade tão fragmentada e corroída por essa ameaça interna de desigualdade sistêmica.

O Doutor Iara, Oficial Médico da *Pioneer*, alertou sobre as implicações diretas para a saúde pública. As leituras de biosfera indicavam focos de doenças há muito erradicadas nos mundos da Federação, diretamente correlacionadas com a falta de saneamento básico, nutrição inadequada e acesso limitado à medicina primária nessas áreas mais empobrecidas, o que ele considerava uma afronta à dignidade de qualquer ser senciente.

A miserabilidade, como enfaticamente destaca Souza, transcende a mera falta de recursos; ela é “a negação sistemática de direitos fundamentais e da própria condição de cidadania, resultando em vulnerabilidade extrema e exclusão social” (2019, p. 32).

Para os milhões de brasileiros que vivem sob essas condições, a realidade é um ciclo vicioso de oportunidades limitadas, fragilidade de saúde e exposição constante à violência, um cenário drasticamente distante da utopia prometida por Star Trek.

A CENA II: O PRIMEIRO CONTATO E O CHOQUE DE REALIDADES – A INCONGRUÊNCIA DA ABUNDÂNCIA NA ESCASSEZ

“Não somos movidos pela ganância, mas pela pura curiosidade... explorando o universo, não para conquistar, mas para descobrir, para aprender, para crescer”, afirmou o Capitão Jonathan Archer em *Star Trek: Enterprise*.

A decisão de estabelecer contato foi tomada. Dada a capacidade de dobra incipiente do Planeta Brasil, o contato formal era considerado inevitável e eticamente permissível de acordo com os protocolos da Federação. A equipe da *USS Pioneer* sabia que precisaria de uma abordagem extraordinariamente sensível que reconhecesse a complexidade social intrínseca daquele mundo.

Estabeleceram um canal de comunicação bidirecional, e o primeiro contato visual foi feito com uma coalizão de nações mais avançadas do Planeta Brasil. No centro de comando terrestre, líderes perplexos e, em alguns casos, atônitos, viram a imagem da Capitã Jaci aparecer em suas telas principais.

A revelação da Federação Unida de Planetas — uma sociedade galáctica de paz e abundância, onde a escassez material era um conceito arcaico — gerou um turbilhão de reações que variaram entre esperança desmedida, desconfiança profunda, euforia e até mesmo pânico.

A Capitã Jaci saudou os líderes com a mensagem padrão da Federação, afirmando que vinham em paz, com o objetivo de conhecimento mútuo e possível cooperação, caso seus valores se alinhassem aos da Federação.

Um dos líderes humanos, que se identificou como “Presidente Global”, respondeu com uma mistura visível de fascínio e profunda preocupação. Ele expressou a extraordinária dimensão e a aparente impossibilidade das reivindicações da Federação — como poderia existir uma sociedade onde a escassez simplesmente não existia, onde a tecnologia podia replicar qualquer coisa sob demanda?

Ele questionou abertamente como eles poderiam crer em tal realidade, e, mais crucialmente, como uma existência de tamanha abundância se encaixaria na vida de muitos de seus próprios povos, cuja realidade era uma luta diária e exaustiva pela mera sobrevivência.

A Federação, através das lúcidas explicações da Capitã Jaci e do Comandante Ubirajara, iniciou então a demorada e complexa explicação do conceito de sociedade pós-escassez.

Neste modelo, a tecnologia avançou a um ponto em que a produção de bens e serviços básicos se tornou virtualmente ilimitada e de custo marginal zero. Replicadores avançados podem materializar alimentos, roupas, equipamentos e até mesmo componentes de moradias sob demanda.

Fontes de energia limpa e abundante alimentam vastas infraestruturas que sustentam a vida civilizada. Consequentemente, o dinheiro, como meio de troca e acumulação, e o trabalho compulsório para a subsistência material tornam-se completamente obsoletos na Federação.

A economia não é mais baseada na competição por recursos escassos, mas sim na colaboração para o bem comum e no desenvolvimento intelectual, artístico e social (Rogers, 2012, p. 95).

Na Federação as necessidades básicas de todos são garantidas universalmente, liberando os indivíduos para buscarem seus próprios interesses, aprimorarem-se e contribuir para a sociedade de maneiras não mais motivadas pela sobrevivência, mas pela paixão intrínseca, pela criatividade e pelo progresso coletivo.

A reação no Planeta Brasil à essa revelação foi profundamente cética, expondo o profundo abismo entre a realidade da ameaça da miserabilidade presente na vida de milhões de cidadãos e a promessa da pós-escassez, por meio de tecnologias revolucionárias.

No Planeta Brasil na base da pirâmide social, os 9,5 milhões de seres em extrema pobreza e os 59 milhões em situação de pobreza, a promessa da pós-escassez soou como um verdadeiro milagre, uma libertação inimaginável da labuta incessante e do sofrimento.

A ideia de que a fome, a doença e a privação poderiam simplesmente deixar de existir seria tão avassaladora que talvez fosse, inicialmente, recebida com descrença absoluta.

Contudo, uma vez assimilada, essa promessa se transformaria em um motor de esperança avassalador, gerando uma demanda por mudança radical e imediata em suas condições de vida.

A inércia do sistema social e econômico existente se tornaria insuportável para eles, pois a ameaça global da miséria seria agora contrastada de forma brutal com a visão de sua erradicação total. O direito fundamental a uma vida digna, antes um ideal distante e quase inatingível, se transformaria em uma expectativa concreta e urgente para milhões de brasileiros.

Para as classes **médias e** trabalhadoras, que operam e se definem dentro da lógica da meritocracia, do consumo e da ascensão social, a pós-escassez representaria tanto uma oportunidade sem precedentes quanto uma profunda crise de identidade.

O que significaria trabalhar quando não há mais a necessidade de ganhar a vida? As carreiras construídas com esforço, as posses materiais arduamente conquistadas, o status social adquirido através da acumulação de capital – tudo isso perderia seu sentido intrínseco.

Essa classe, que frequentemente se define pelo seu esforço pessoal, e capacidade de subir na vida dentro de um sistema competitivo e hierárquico, se veria confrontada com a obsolescência de seus próprios valores mais arraigados e de seus objetivos de vida.

A ansiedade sobre o propósito existencial e o lugar no mundo seria imensa, podendo levar tanto a uma busca genuína por novos significados e formas de contribuição, quanto, paradoxalmente, a uma resistência à mudança por apego ao que é familiar e, de certa forma, estruturante de suas vidas e identidades.

Para as elites e detentores de poder, esta seria a camada que sentiria o maior e mais direto impacto da “ameaça invisível” da pós-escassez. O poder no Planeta Brasil, como em qualquer sociedade baseada na escassez, é fundamentalmente construído sobre o controle dos recursos e a manipulação da necessidade alheia.

A riqueza e a influência dessas elites derivam diretamente da sua capacidade de deter bens essenciais, controlar o acesso à produção e, crucialmente, estabelecer as regras do jogo financeiro e econômico.

Em uma sociedade pós-escassez, onde replicadores e energia abundante tornam a maioria dos bens básicos virtualmente de custo zero, o dinheiro, a propriedade privada nos moldes atuais e os mercados de trabalho compulsórios se tornam completamente obsoletos.

A Federação não viria para tomar nada, mas a própria existência e o modelo de abundância que ela representa dismantelaria fundamentalmente o sistema de valor sobre o qual o poder das elites se baseia. A ideia de que “a própria lógica de acumulação de capital e a desigualdade social são intrínsecas a sistemas que se baseiam na escassez e na competição por recursos” (Silva, 2020, p. 78) se torna dolorosamente real e iminente para eles.

Para essas elites, a utopia da Federação não seria uma promessa, mas uma perda existencial de controle, de influência e, em última instância, de sua própria identidade e propósito social. A resistência a essa transformação seria poderosa, multifacetada e intensamente articulada, variando de negociação e manipulação política a uma oposição ferrenha e, potencialmente, violenta, buscando a todo custo preservar as estruturas que lhes garantem status e privilégio, mesmo que isso signifique perpetuar a miséria para a vasta maioria da população.

A ameaça para o povo do Brasil seria, portanto, o dilema existencial para os que detêm o poder, e como eles agiriam com todas as suas forças para contê-la e para manter o *status quo*, buscando manter todos os seus privilégios e riquezas.

A mera existência da Federação na órbita do Planeta Brasil exporia as fraturas profundas e as contradições insustentáveis de sua sociedade, forçando uma confrontação dolorosa não apenas com a possibilidade de um futuro radicalmente diferente, mas com a insustentabilidade ética e prática de seu presente.

A CENA III: A JORNADA PARA A ADESÃO E AS LIÇÕES DA DOBRA SOCIAL – A TRANSIÇÃO DO IMPOSSÍVEL AO NECESSÁRIO

“Nós podemos aprender e crescer e evoluir. Nós podemos mudar”, reflete a Capitã Kathryn Janeway em *Star Trek: Voyager*. O processo de adesão do Planeta Brasil à Federação começou formalmente, mas não sem atritos e desafios monumentais.

A Federação deixou transparente seus requisitos essenciais, baseados em sua Constituição, que representam as lições fundamentais e os passos cruciais para superar a ameaça arraigada da miserabilidade. Primeiramente, o requisito de tecnologia de dobra espacial (*Warp Drive*⁶) já havia sido atingido pelo Planeta Brasil, sendo o marco tecnológico que permitiu o primeiro contato.

No entanto, o maior desafio residia na exigência de Unidade Política e Social Estável. A Federação demandava uma governança unificada e estável que representasse genuinamente toda a sua população, o que implicava em superar divisões históricas profundas e garantir a participação plena e equitativa de todas as etnias, regiões e classes sociais.

Neste sentido, respeito aos direitos dos seres sencientes era não apenas um princípio, mas um requisito prático e inegociável. Todas as formas de discriminação racial, social, de gênero, deveriam ser formalmente abolidas e, crucialmente, eliminadas na prática cotidiana.

Isso significava que as favelas, as comunidades sem saneamento básico, a violência social endêmica e a desigualdade gritante teriam que ser endereçadas,

6 O Warp Drive, popularizado por obras como *Star Trek*, representa um conceito de propulsão fictício que permite viagens espaciais mais rápidas que a luz sem violar as leis da relatividade. A ideia central é que a nave não se move *através* do espaço-tempo em velocidades superluminais, mas sim distorce o próprio espaço-tempo ao seu redor, criando uma “bolha de dobra” que contrai o espaço à frente e o expande atrás, transportando a nave consigo (Zap.aeiou.pt, 2023). Esse conceito encontrou uma base teórica na física com a Métrica de Alcubierre, proposta pelo físico Miguel Alcubierre em 1994. Essa solução matemática das equações da Relatividade Geral descreve como tal distorção do espaço-tempo poderia, em teoria, permitir viagens efetivamente superluminais. No entanto, a materialização do Warp Drive enfrenta obstáculos colossais. O principal deles é a necessidade de quantidades imensas de matéria exótica ou energia negativa, algo que ainda não foi comprovado existir ou ser manipulável em larga escala (Mega Curioso, 2012). Por enquanto, o Warp Drive permanece no reino da ficção científica, um fascinante desafio para a física e a engenharia do futuro.

combatidas e finalmente superadas em sua totalidade, com políticas públicas eficientes baseadas nas condições de pós escassez proporcionado pelo tratado com a Federação Unida de Planetas.

A Capitã Jaci, com sua habilidade diplomática, buscou contextualizar esses requisitos, explicando a analogia dos estados-membros do próprio Planeta Brasil, usando seu sistema federativo como um exemplo compreensível para os líderes.

Ela afirmou que, assim como a Constituição de seu mundo estabelecia que os estados (como Minas Gerais, São Paulo, Tocantins, *etc.*) possuíam autonomia dentro de suas competências, mas todos eram regidos por uma lei suprema, a Federação operava de forma semelhante.

O Planeta Brasil manteria sua rica diversidade cultural, suas línguas, suas artes e suas tradições. No entanto, em questões fundamentais, como os direitos universais, a paz galáctica e a exploração científica, a Constituição da Federação teria supremacia, pois é ela que define o arcabouço de validade de todas as leis e ações dentro da vasta Federação.

A Capitã Jaci aprofundou então o paralelo conceitual: na Federação, a capacidade de dobra espacial, o *warp drive*, representava o marco tecnológico definitivo de uma civilização madura, finalmente pronta para se aventurar no cosmos.

No contexto do Planeta Brasil, a verdadeira tecnologia de dobra para a Federação não seria apenas a sofisticação de seus propulsores ou a velocidade de suas naves. Seria, sim, a capacidade de resolver seus problemas sociais mais intrínsecos e profundos.

Seria a habilidade de erradicar a pobreza sistêmica, controlar a criminalidade endêmica, eliminar a desigualdade abissal e garantir que cada um de seus 212 milhões de cidadãos tivesse acesso pleno à dignidade e às oportunidades ilimitadas que uma sociedade pós-escassez podia genuinamente oferecer.

Esse seria o seu verdadeiro “motor de dobra” para a utopia, um salto quântico não tecnológico, mas social e civilizacional de proporções épicas. Esta é a grande lição que a Federação oferecia ao Planeta Brasil: a superação das contradições internas e a erradicação da “ameaça invisível” da desigualdade é o caminho incluível para a verdadeira ascensão civilizatória.

Isso implicava que o Planeta Brasil precisaria empreender mudanças profundas e sistêmicas. Em primeiro lugar, reorganizar sua estrutura administrativa e burocrática, transformando-a de uma ferramenta que, por vezes, opera como mecanismo de controle e exclusão, como também analisado por Godoy ao discutir a obra de Ignácio de Loyola Brandão, onde a burocracia estatal controla a escassez, Brandão, 1982 *apud* Godoy, 2008, p. 11, para um sistema de facilitação e distribuição eficiente da abundância galáctica.

Em segundo lugar, seria fundamental dismantelar privilégios baseados na escassez. A elite do Planeta Brasil, acostumada a seu poder e riqueza derivados do controle de recursos limitados, teria que se adaptar a um mundo onde esses conceitos perderiam seu significado e relevância.

A resistência a essa mudança seria intensa e previsível, e a Federação estaria vigilante a qualquer tentativa de sabotar o processo de democratização da abundância.

A transição “exige não apenas uma mudança de paradigma tecnológico, mas uma redefinição radical dos valores sociais e da distribuição de poder” (Freire, 2019, p. 45), um desafio amplificado pela arraigada cultura de “jeitinho”⁷ e “privilégio” que por vezes substitui a meritocracia e a igualdade em suas estruturas sociais.

Seria essencial implementar uma educação para a pós-escassez. Programas massivos de reorientação social e psicológica seriam necessários para ajudar a população a encontrar propósito e significado em um mundo onde a luta pela sobrevivência material não mais existiria.

A saudade de um passado de luta, ou a desorientação diante da ausência de um sistema monetário, seriam desafios reais a serem superados, pois a identidade e o valor pessoal estavam historicamente atrelados à capacidade produtiva e de acumulação.

A Federação ofereceria vasta assistência tecnológica e educacional, compartilhando seus séculos de experiência. No entanto, a transformação interna, o verdadeiro esforço de “dobra social”, deveria vir do Planeta Brasil. A jornada seria longa, marcada por debates intensos, possíveis resistências e a necessidade de que toda uma civilização repensasse o que significava viver em um universo de oportunidades infinitas.

7 O jeito brasileiro é um fenômeno cultural complexo, frequentemente debatido por sua ambivalência. Em sua essência, representa a capacidade do brasileiro de encontrar soluções criativas e informais para contornar obstáculos, sejam eles burocráticos ou sociais. Essa característica é, por vezes, vista como uma demonstração de resiliência e adaptabilidade diante das adversidades do cotidiano. Como aponta DaMatta, o jeito reflete “a capacidade do brasileiro de adaptar-se às situações mais diversas, encontrando caminhos alternativos onde as regras formais parecem insuficientes ou injustas” (DaMatta, 1997, p. 74). No entanto, a prática do jeito também evoca discussões sobre seus aspectos negativos. Frequentemente, ele se manifesta na busca por privilégios ou na transgressão de normas, o que pode comprometer a igualdade e a impessoalidade das relações sociais. Essa faceta é criticada por reforçar uma cultura de informalidade que, em casos extremos, pode beirar a ilegalidade ou o favoritismo. Holanda, ao descrever o “homem cordial”, já apontava para uma inclinação brasileira de “deixar-se conduzir por impulsos e preferências individuais, em detrimento da impessoalidade exigida pela vida em sociedade” (Holanda, 1995, p. 147). O jeito, nesse sentido, pode ser interpretado como uma manifestação da dificuldade em diferenciar o público do privado, onde as relações pessoais se sobrepõem às regras formais. Assim, o jeito brasileiro é um espelho de nossa sociedade: ao mesmo tempo em que revela uma engenhosidade popular para superar entraves, também expõe as tensões entre a flexibilidade cultural e a necessidade de um sistema social mais justo e equitativo.

HISTÓRICO JURÍDICO E OS DOCUMENTOS ESSENCIAIS DA FEDERAÇÃO UNIDA DE PLANETAS

Para que o Planeta Brasil possa assinar um tratado de adesão e se tornar um membro formal da Federação Unida de Planetas, é essencial que existam os documentos jurídicos que a constituem e que definem seus princípios e funcionamento. O primeiro desses documentos fundamentais é o Tratado de Aliança, mais conhecido como a Carta da Federação (*The Charter of the United Federation of Planets*).

Este é o documento fundacional da Federação, assinado no ano de 2161 d.C. (no tempo terrestre) pelas espécies fundadoras: os humanos da Terra Unida, os vulcanos, os andorianos e os tellaritas.

A Carta estabelece os propósitos e princípios mais amplos da Federação, delineia sua estrutura governamental principal, incluindo o Conselho da Federação, a Suprema Corte e a Frota Estelar e define os requisitos iniciais para a adesão de novos membros. Complementando, temos a Constituição da Federação (*The Federation Constitution*), que serve como a lei fundamental e detalha os princípios estabelecidos de forma mais específica e abrangente.

A Constituição da Federação define os direitos e deveres dos cidadãos individuais e das espécies membros, e pormenoriza a estrutura, as competências e os limites de poder dos diversos órgãos da Federação. Pontos cruciais incluídos os Direitos Universais dos Seres Sencientes, que garantem liberdade, igualdade, justiça e não discriminação para todas as formas de vida inteligente, bem como os princípios rigorosos da não-Interferência - a famosa Primeira Diretriz - e a soberania compartilhada entre os planetas.

A Constituição da Federação é o fundamento de validade de todas as demais normas, regulamentos e atos jurídicos dentro da Federação, estabelecendo as competências e os limites de autonomia de cada membro. Além desses documentos primários, existem os Regulamentos da Frota Estelar (*Starfleet Regulations / General Orders*), que são estatutos e regras operacionais que governam a conduta da Frota Estelar e de seus membros em suas missões de exploração e defesa.

O corpo de Precedentes Legais e Jurisprudência da Suprema Corte da Federação forma um arcabouço de decisões e interpretações que guiam a aplicação consistente e justa de suas leis em todo o território federado, funcionando de forma muito semelhante ao sistema jurídico conhecido como *common law*.

A Primeira Diretriz (ou *Prime Directive*), um dos preceitos mais importantes do universo de *Star Trek*, estabelece um princípio fundamental de não interferência no desenvolvimento de civilizações alienígenas menos

avanzadas. Essencialmente, proíbe que a Frota Estelar da Federação Unida de Planetas revele sua presença, forneça tecnologia ou interfira em conflitos internos de culturas que ainda não atingiram a capacidade de viagem espacial em velocidade de dobra.

Essa regra visa preservar o curso natural da evolução cultural e tecnológica desses povos, evitando que uma intervenção externa os corrompa ou desvie de seu próprio caminho. Como destacou o Capitão Archer, a humanidade precisava de uma doutrina para guiá-los, para que não “brincassem de Deus” (Momentum Saga, 2013).

Apesar de seu idealismo, a aplicação da Primeira Diretriz é constantemente debatida e frequentemente gera dilemas morais complexos nas narrativas de *Star Trek*.

Há situações em que sua estrita adesão pode levar a resultados trágicos, forçando personagens a ponderar entre a não-interferência e o desejo de prestar auxílio. Críticos argumentam que ela pode ser vista como uma forma de imperialismo benevolente, onde a Federação decide o que é “melhor” para outras culturas (Teia Neuronal, 2019).

Contudo, essa tensão entre o ideal e a prática é o que torna a Primeira Diretriz um dos conceitos mais ricos e filosoficamente instigantes da franquia *Star Trek*.

Pelo exposto, o processo de adesão para o Planeta Brasil seria, portanto, complexo e rigoroso, incluindo uma fase de avaliação detalhada de suas condições, uma fase de negociação do tratado de adesão, a subsequente ratificação interna desse tratado pela população e suas lideranças, e, finalmente, uma cerimônia formal de aceitação na família de planetas da Federação.

BENEFÍCIOS DA ADESÃO DO PLANETA BRASIL A FEDERAÇÃO

Assumindo que o Planeta Brasil superasse seus desafios sociais internos e cumprisse os rigorosos requisitos para ser aceito na Federação, os benefícios da adesão seriam verdadeiramente transformadores e revolucionários para sua civilização.

Primeiramente, o Planeta Brasil ganharia uma proteção e segurança galáctica inigualável, provida pela poderosa Frota Estelar, contra qualquer ameaça interestelar externa.

Em segundo lugar, teria acesso ilimitado a tecnologia e conhecimento acumulados por séculos de exploração e desenvolvimento da Federação, o que representaria uma revolução em todos os setores da sociedade, desde a medicina avançada capaz de erradicar doenças até fontes de energia limpas e abundantes que superariam permanentemente qualquer escassez de recursos.

Além disso, o intercâmbio cultural e científico com centenas de espécies diferentes ofereceria uma oportunidade sem precedentes para aprender, colaborar e expandir a perspectiva e a capacidade de inovação de seus povos.

O Planeta Brasil também teria representação no conselho da Federação, conferindo-lhe uma voz ativa e participativa nas decisões que moldam o futuro da galáxia. A adesão inauguraria uma nova era de propósito para seus habitantes.

O foco da sociedade se deslocaria da mera sobrevivência material para a exploração incessante, a busca pelo conhecimento e o autodesenvolvimento pessoal, liberando o potencial humano para além das preocupações materiais que historicamente o oprimiram.

A jornada do Planeta Brasil de um mundo de contrastes gritantes para uma civilização galáctica plenamente integrada seria, sem dúvida, um dos maiores e mais inspiradores estudos de caso na longa história da Federação. Não seria um processo fácil, mas a promessa de uma utopia pós-escassez e de um lugar de destaque entre as estrelas certamente justificaria cada esforço.

CONTRIBUIÇÕES ÚNICAS DO PLANETA BRASIL À FEDERAÇÃO

“Diversidade na equipe sempre produz os melhores resultados,” uma verdade expressa pelo vulcano Tuvok em *Star Trek: Voyager*. Apesar de seus profundos desafios sociais e desigualdades históricas, o Planeta Brasil não seria meramente um beneficiário da Federação, mas, de fato, um contribuinte valioso e singular para a tapeçaria galáctica.

Sua vasta e exuberante biodiversidade, a maior de qualquer planeta já catalogado pela Federação, representaria um tesouro genético e ecológico inestimável para a pesquisa científica e o desenvolvimento de novas tecnologias ambientais em escala universal.

A experiência do Planeta Brasil em gerenciar e, mesmo com dificuldades, preservar ecossistemas complexos e multifacetados, mesmo em face de intensas pressões históricas e econômicas, seria um aprendizado crucial para os cientistas e ecologistas de outros mundos da Federação.

Além disso, a diversidade cultural do Planeta Brasil é um fenômeno de estudo profundo. A fusão singular de etnias indígenas, africanas, europeias e asiáticas ao longo dos séculos resultou em uma cultura incrivelmente rica e multifacetada, manifesta em sua música vibrante, arte expressiva, culinária única e filosofias de vida adaptativas.

Essa capacidade de “demonstrar a capacidade humana de integrar e transcender diferenças, formando uma identidade única” (Oliveira, 2022, p. 112) é um testemunho da resiliência humana.

A própria experiência do Planeta Brasil com a gestão de desigualdade sistêmica e o desafio imenso da superação de sistemas de escassez forneceria à Federação um estudo de caso prático e real sobre os obstáculos e as complexidades da transição para uma sociedade pós-escassez, ajudando a Federação a aprimorar seus próprios protocolos de auxílio e integração para outras civilizações emergentes que enfrentassem dilemas semelhantes.

A paixão, a criatividade e a capacidade intrínseca de inovar, muitas vezes desenvolvidas nas condições mais adversas, seriam ativos intangíveis de valor imenso que enriqueceriam profundamente a vasta e complexa Tapeçaria Galáctica da Federação.

PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Um dos maiores desafios, e paradoxalmente uma das maiores oportunidades, da adesão do Planeta Brasil à Federação seria a complexa, mas vital, preservação de sua identidade cultural única.

A Federação, em sua filosofia central, valoriza e protege a autodeterminação cultural de seus membros, entendendo que o intercâmbio de experiências é uma via de mão dupla que enriquece a todos.

O objetivo da integração não seria, de forma alguma, padronizar o Planeta Brasil, mas sim integrá-lo de forma que sua singularidade e riqueza cultural pudessem florescer plenamente dentro de um contexto galáctico, afinal a Federação não são os Borgs⁸.

8 Os Borgs são, talvez, a ameaça mais aterrorizante e filosoficamente complexa do universo *Star Trek*. Não são apenas inimigos que buscam conquistar planetas ou recursos, mas uma consciência coletiva cibernética que persegue a perfeição através da assimilação de toda e qualquer forma de vida e tecnologia que encontra (Okuda; Okuda, 1999, p. 115). Imagine uma colmeia gigantesca, onde cada “abelha” (o drone Borg) é um ser biológico com implantes mecânicos intrincados. Essas máquinas biológicas não possuem individualidade; suas mentes estão permanentemente conectadas a uma vasta rede psíquica chamada a Coletividade Borg ou Mente Coletiva. Não há “eu”, apenas “nós”. Essa mente única processa todas as informações, experiências e conhecimentos de bilhões de drones através da galáxia, tornando-os incrivelmente eficientes e adaptáveis. O objetivo final dos Borgs é a assimilação universal. Eles não negociam, não buscam acordos, nem sequer expressam ódio ou emoções. Agem com uma lógica fria e implacável, encarando a diversidade e a individualidade como falhas que precisam ser corrigidas para alcançar a perfeição. Quando encontram uma nova espécie ou tecnologia, enviam uma mensagem inconfundível: “Resistência é inútil” (Brooks, 2008, p. 73). O processo de assimilação é brutal: seres vivos são capturados e sofrem implantes de nanossondas que invadem suas células, transformando-as. Em pouco tempo, a vítima é coberta por implantes cibernéticos, perdendo sua autonomia, memórias e emoções, tornando-se um drone Borg a serviço da Coletividade. Todo o conhecimento adquirido por essa nova adição é instantaneamente compartilhado com a mente coletiva, tornando os Borgs imunes a táticas que funcionaram anteriormente contra eles – a adaptação é instantânea. Embora operem como uma mente única, a figura da Rainha Borg surgiu como um ponto focal da Coletividade em séries posteriores. Ela não é uma “líder” no sentido tradicional, mas a representação

Isso significaria que a manutenção e fomento das línguas seria uma prioridade: o português, as diversas línguas indígenas e as múltiplas expressões linguísticas regionais seriam ativamente incentivadas, estudadas e celebradas, talvez até se tornando objeto de pesquisa avançada em universidades da Federação.

A proteção e estudo dos biomas assumiria uma dimensão galáctica; com o apoio tecnológico e científico da Federação, a conservação dos biomas brasileiros, como a Amazônia e o Pantanal, seria elevada a um nível de prioridade universal, com recursos dedicados para protegê-los e compreendê-los em sua plenitude.

As expressões artísticas e filosóficas – a música contagiante, a dança vibrante, o folclore rico em narrativas e as filosofias de vida que surgiram da complexa e multifacetada história brasileira – seriam promovidos em *holodecks*⁹ e centros culturais por toda a Federação, oferecendo novas perspectivas e enriquecendo a experiência de outras espécies.

Tal como demonstrado pela Franquia Star Trek deve-se aprimorar a capacidade de “comemorar a vida e encontrar alegria mesmo diante de dificuldades” (Santos, 2021, p. 89) seria uma lição valiosa e inspiradora para todos os membros da Federação.

Também o reconhecimento das contribuições históricas do Planeta Brasil, incluindo suas lutas sociais e suas conquistas, mesmo antes da ascensão à comunidade galáctica, seriam estudadas como parte fundamental da história da ascensão da vida senciente à maturidade cósmica, destacando a resiliência e a capacidade inata de superação.

mais centralizada e articulada da vontade e da consciência do Coletivo. Frequentemente representados por suas imponentes naves em forma de cubo, os Borgs personificam o medo da perda da identidade e da uniformidade forçada. Eles são a antítese dos ideais da Federação, que valoriza a diversidade cultural, a liberdade individual e a coexistência pacífica. A confrontação com os Borgs força os personagens de *Star Trek* a confrontar a natureza da humanidade e o valor da individualidade em face de uma força que busca erradicá-la por completo.

- 9 O *holodeck* é uma das tecnologias fictícias e mais icônicas e ambicionadas do universo de *Star Trek*, representando o ápice da simulação de realidade virtual imersiva. Concebido como uma sala a bordo de naves estelares ou estações espaciais, ele cria ambientes e personagens holográficos tão realistas que os participantes podem interagir fisicamente com eles. Essa imersão é possível por meio de uma combinação de projeções holográficas avançadas, campos de força que conferem solidez aos hologramas e até mesmo replicadores de matéria para itens tangíveis (Trek Brasilis, 2003). Apesar de ser frequentemente utilizado para lazer e entretenimento, o Holodeck possui aplicações cruciais para a Frota Estelar, como treinamento, pesquisa e reabilitação. Contudo, essa tecnologia levanta questões sobre a tênue linha entre realidade e ilusão, um tema recorrente na franquia. Malfuncionamentos podem transformar simulações inofensivas em situações de perigo real, como quando “os campos de força falham e hologramas se tornam ameaças” (Screen Rant, 2019, p. 3). Na prática, a complexidade tecnológica para replicar um Holodeck ainda está muito além das capacidades atuais, mantendo-o no domínio da ficção científica.

A identidade brasileira, com sua diversidade intrínseca, sua notável capacidade de sincretismo cultural e sua alegria de viver, seria, portanto, um presente inestimável para a Federação, enriquecendo o vasto mosaico de culturas, filosofias e experiências que formam o tecido vibrante da comunidade galáctica.

EPÍLOGO: O CHAMADO DAS ESTRELAS E A PROMESSA DE UM NOVO AMANHÃ

“Para a frente,” uma simples, mas poderosa diretriz do Capitão Jean-Luc Picard em *Star Trek: Primeiro Contato*.

A jornada do Planeta Brasil em direção à Federação Unida de Planetas é muito mais do que um mero exercício hipotético de ficção científica; é, na sua essência, uma profunda reflexão sobre a própria capacidade da humanidade de transcender suas divisões internas, superar suas contradições mais arraigadas e, finalmente, alcançar um futuro de abundância, propósito e harmonia.

Enquanto a *USS Pioneer* lentamente partia da órbita do Planeta Brasil, a Capitã Jaci observava as luzes vibrantes que emanavam do planeta, que agora pareciam mais coesas, menos fragmentadas, como se uma nova energia estivesse começando a pulsado de seu interior.

O Comandante Ubirajara, ao seu lado, registrava meticulosamente em seu *log* estelar o início de uma nova e monumental fase para aquela civilização, uma fase de transformação profunda e ineludível.

A Federação aguarda, não se posicionando como um salvador que impõe sua vontade, mas como um parceiro e um guia em uma jornada de auto aperfeiçoamento que cada civilização deve, em última instância, trilhar por si mesma.

A dobra social do Planeta Brasil, ou seja, sua capacidade intrínseca de erradicar a pobreza sistêmica, controlar a criminalidade endêmica e eliminar a desigualdade estrutural, superando assim a ameaça visível e tangível que a tem detido em seu progresso — é o seu verdadeiro e único bilhete para as estrelas.

O futuro do Planeta Brasil, e seu lugar merecido na vasta tapeçaria galáctica, não será construído apenas com replicadores avançados e motores de dobra mais velozes, mas sim com a superação corajosa de seus próprios paradoxos internos, com a celebração plena de sua singularidade vibrante e com a realização da promessa de que, um dia, todos os seus cidadãos poderão olhar para o céu noturno e saber, com convicção, que fazem parte de algo muito maior: uma Federação onde a utopia é um esforço coletivo e um processo contínuo, audaciosamente em direção a um futuro sem contradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A incursão ficcional pelo Planeta Brasil sob a ótica de Star Trek não é apenas um exercício de imaginação, mas uma poderosa metáfora para as profundas contradições e o imenso potencial da nossa sociedade.

Ao projetar a realidade brasileira no espelho da Federação Unida de Planetas, a obra de Gene Roddenberry transcende a ficção para se tornar uma lente crítica que desnuda as complexidades de um país que, apesar de sua vasta riqueza natural e capacidade inovadora, ainda se vê aprisionado por problemas sociais endêmicos e alarmantes.

A hipotética chegada da *USS Pioneer* ao nosso Planeta Brasil dramatiza um ponto crucial: a utopia da pós-escassez, central em Star Trek, não se fundamenta meramente em avanços tecnológicos mirabolantes, mas na superação radical das necessidades básicas e na garantia de dignidade para todos.

A discrepância gritante entre um futuro onde a pobreza, a doença e as guerras são conceitos arcaicos e a realidade de milhões de brasileiros vivendo em condições de miséria, com acesso precário a saneamento, saúde e educação, é o cerne do nosso dilema.

Essa profunda desigualdade atua como um campo de contenção social, impedindo o verdadeiro salto de dobra – ou, em nosso contexto, a “dobra social” – que alavancaria o Brasil para um patamar civilizatório superior.

A Federação, com seus princípios de abundância compartilhada e dignidade universal, desafia-nos a reconhecer que a desigualdade é a “ameaça” invisível e mais perigosa, impedindo o pleno desenvolvimento e a integração do Brasil em uma comunidade verdadeiramente avançada e justa.

Os atos da nossa análise – da descoberta da desigualdade como um paradoxo insustentável, passando pelo choque de realidades que a promessa da pós-escassez impõe às diferentes camadas sociais, até a jornada simbólica para a adesão – mapeiam as etapas de um desafio que o Brasil, em sua própria linha do tempo, precisa enfrentar.

Isso implica não apenas a necessidade premente de combater a pobreza extrema e a escassez material, mas também de dismantelar privilégios arraigados que se alimentam da lógica da escassez e da manipulação dos recursos.

A resistência das elites, que veem na abundância para todos, um risco ao seu poder consolidado, e o dilema das classes médias em redefinir seu propósito em um cenário de valores transformados, são reflexos das complexidades inerentes a qualquer transformação social profunda.

Em última análise, a lição de Star Trek para o Planeta Brasil é clara: a verdadeira ascensão civilizatória não virá exclusivamente da inovação tecnológica ou do crescimento econômico.

Ela virá, fundamentalmente, da capacidade de erradicar a pobreza sistêmica, controlar a criminalidade endêmica e garantir que cada um de seus 212 milhões de cidadãos tenha acesso pleno à dignidade e às oportunidades ilimitadas que uma sociedade verdadeiramente próspera pode oferecer.

Que a visão da Federação Unida de Planetas nos inspire a ir audaciosamente onde o Brasil, e em especial locais como Palmas no Tocantins, ainda não estiveram: um futuro onde a abundância seja para todos e a desigualdade seja uma memória distante, finalmente realizando nossa própria utopia no Planeta Terra.

REFERÊNCIAS

BOX OFFICE MOJO. Franchise: Star Trek. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr2806484741/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não Verás País Nenhum.** São Paulo: Global, 1982.

BROOKS, L. *Star Trek and the human condition.* Jefferson: McFarland & Company, 2008.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 68. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GODOY, Arnaldo S. M. A. A distopia de Ignácio de Loyola Brandão: o controle da escassez e a burocracia estatal. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 15-30, jul./dez. 2008.

GUINNESS WORLD RECORDS. Most successful sci-fi TV franchise. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/446385-most-successful-sci-fi-tv-franchise>. Acesso em: 9 jun. 2025.

IMDb. The Staggering Amount Of Money Star Trek Has Made On Streaming. 2025. Disponível em: <https://www.imdb.com/news/ni65124144/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira. Rio de Janeiro, 2024.

MEGA CURIOSO. Viajar mais rápido que a luz nos transformaria em poeira espacial. 6 mar. 2012. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/energia/20288-viajar-mais-rapido-que-a-luz-nos-transformaria-em-poeira-espacial.htm>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MOMENTUM SAGA. A Primeira Diretriz. 10 dez. 2013. Disponível em: <https://www.momentumsaga.com/2013/12/a-primeira-diretriz.html>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MOVIEWEB. The 'Star Trek' Franchise Has Made \$2.6 Billion From Streaming Services Alone. 6 fev. 2025. Disponível em: <https://movieweb.com/star-trek-franchise-streaming-profits-2-billion/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

OLIVEIRA, L. C. **Identidade e Diversidade Cultural no Brasil**. São Paulo: Editora Unicamp, 2022.

OKUDA, M.; OKUDA, D. *The Star Trek encyclopedia: a reference guide to the future*. New York: Pocket Books, 1999.

PUELLO M., José Miguel. Direitos Humanos, Intervenção Humanitária e o Conceito de Dignidade da Pessoa Humana. In: **Anais do VIII Congresso Brasileiro de Filosofia do Direito**, 2004.

ROGERS, David. *Post-Scarcity: A New Economic Paradigm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SANTOS, A. **A Alegria do Povo**: Reflexões sobre a Resiliência Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 2021.

SCREEN RANT. Star Trek: 10 Questions About The Holodeck, Answered. 18 jul. 2019. Disponível em: <https://screenrant.com/star-trek-questions-holodeck-answered/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SCREEN RANT. Star Trek Fleet Command Hits \$100 Million Lifetime Revenue. 2019. Disponível em: <https://screenrant.com/star-trek-fleet-command-revenue-100-million/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SENSOR TOWER. Scopely's Star Trek Fleet Command Revenue Warps Past \$10 Million Per Month. 2019. Disponível em: <https://sensortower.com/blog/star-trek-fleet-command-revenue-march-2019>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SILVA, R. **Capitalismo e Desigualdade no Século XXI**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020.

SLASHFILM. *All Of The Star Trek Movies, Ranked By Box Office*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.slashfilm.com/1749837/star-trek-movies-ranked-box-office/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SLASHFILM. *The Staggering Amount Of Money Star Trek Has Made On Streaming*. 2025. Disponível em: <https://www.slashfilm.com/1783996/star-trek-streaming-revenue/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SMITH, J. F. **Narrative Structures in Modern Cinema**. London: Film Press, 2018.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2019.

TEIA NEURONIAL. O problema ideológico da Primeira Diretriz. 1 jun. 2019. Disponível em: <https://teianeuronial.com/o-problema-ideologico-da-primeira-diretriz/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

TREK BRASILIS. Simulador Holográfico de Ambientes (Holodeck). 28 fev. 2003. Disponível em: <https://www.trekbrasilis.org/classico/tng/universo/tecnologia/holodeck.htm>. Acesso em: 9 jun. 2025.

ZAP.AEIOU.PT. Cientistas acreditam que viajar mais rápido que a luz é possível (e explicam como). 27 ago. 2023. Disponível em: <https://zap.aeiou.pt/viajar-mais-rapido-luz-possivel-553823>. Acesso em: 9 jun. 2025.

CAPÍTULO 12

O USO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NO PODER JUDICIÁRIO: A VIDA IMITA O CINEMA?

Rodrigo Nery¹

INTRODUÇÃO²

Numa entrevista concedida em 2023 por James Cameron à “CTV news”, ao comentar sobre a proliferação da inteligência artificial (IA), o renomado diretor de cinema fez a seguinte afirmação: “*I warned you, guys, in 1984, and you didn’t listen*”³.

Aqueles que nasceram antes da segunda metade dos anos 1990 provavelmente devem ter tido mais contato com o filme “O exterminador do futuro” (“*The Terminator*”) do que as gerações posteriores. A obra é de 1984, e foi dirigida por Cameron. Esse filme, de grande profundidade emocional, inclusive, marcou uma época. As suas duas principais continuações conseguiram manter vivo o interesse sobre a história de fundo dessa produção até os dias de hoje.

Um futuro dominado pelas máquinas. Um sistema que pode tomar conta de tudo, substituindo os humanos. Era uma linha de ficção científica típica de cinema. Quem não se lembra da narrativa criada em “*Matrix*”, de 1999, sobre as máquinas dominando o mundo e elaborando uma realidade paralela para aprisionar a mente dos humanos, mantendo-os vivos enquanto eles serviam de

1 Doutor e Mestre em Direito pela Universidade de Brasília - UnB, com ênfase em Direito Processual Civil. Bacharel em Direito pela mesma Universidade. Pós-graduado em Direito Processual Civil. Professor, advogado e consultor jurídico. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4301688992880325>. E-mail: rodrigonerycardoso@hotmail.com

2 Para fins de propiciar uma leitura mais didática, neste texto não se fará distinção entre expressões como inteligência artificial (IA), máquina(s), robô, algoritmo(s), sistema, computadores, programa etc. Todas serão usadas com a mesma finalidade: designar o fenômeno não humano que permite a geração de minutos de decisão (um dos principais objetos deste texto) ou a realização de modificações no mundo que se costuma afirmar serem fruto de um agir complexo de um programa digital. Ademais, aqui se tem consciência de que a IA, tecnicamente, não aprende como os humanos (FENOLL, Jordi Nieva. **Inteligencia artificial y proceso judicial**. Marcial Pons: Madrid, 2018, p. 22). Seu funcionamento se dá de maneira distinta. Entretanto, a adoção de expressões que tenham maior ou exclusiva relação com práticas humanas serve para propiciar reflexões ao leitor, dentro de um contexto de possível substituição (ainda que parcial e eventualmente velada, em alguns casos) de pessoas por algoritmos.

3 CTV News. “I warned you guys in 1984”: ‘Terminator’ director James Cameron on concerns over AI. **Youtube**. 18 de jul. de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z6vKgWza2_E. Acesso em: 12 de ago. de 2025. A transcrição é de nossa autoria.

fonte energética? Quem não se recorda da relação entre um escritor solitário do filme Ela (“*Her*”), de 2013, e uma inteligência artificial (IA) carismática e engraçada? Ou então do já clássico “Eu, Robô” (“*I, Robot*”), de 2004, em que se discute a possibilidade das máquinas “sonharem”. Também não poderíamos deixar de fora o computador HAL 9000 de “2001: uma Odisseia no espaço” (“*2001: a Space Odyssey*”), que se julgava incapaz de errar.

Antes, talvez uma realidade em que a IA se desenvolveria de maneira a nos deixar preocupados estivesse longe de ocorrer. Hoje, o cenário é diferente.

O mundo está mudando. Melhor dizendo: já mudou. A IA é uma realidade. Ajuda as nossas vidas. Facilita muitas coisas. Até escreve para nós (não é o caso do presente texto, destacamos). No mundo jurídico, cenário da presente análise, ela não é apenas um mero dado constatável. É um verdadeiro fenômeno. Pelo visto, há claro interesse na sua utilização, tanto na advocacia quanto na magistratura⁴.

Em outros países, a proliferação da IA é também perceptível. Apenas a título de exemplo, na Alemanha, nação que exerce grande influência teórica sobre o Direito brasileiro, inclusive no processo civil, o uso da IA aumenta cada vez mais, valendo menção a projetos como OLGA (*Oberlandesgericht Assistent*), FRAUKE (*Frankfurter Urteils-Konfigurator Elektronisch*) e FRIDA (*Frankfurter Regelbasierte Intelligente Dokumentenerstellungs-Assistenz*)⁵. Na Itália, esse assunto é objeto de intensas reflexões, inclusive no que diz respeito às limitações da IA no âmbito do judiciário⁶.

4 No contexto do judiciário, em 2023 foram identificados pelo Conselho Nacional de Justiça mais de 100 projetos de IA desenvolvidos por tribunais no Brasil (CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. Pesquisa uso de inteligência artificial (IA) no Poder Judiciário – 2023.CNJ. Brasília, DF, junho de 2024, p. 46. Disponível em: pesquisa-uso-da-inteligencia-artificial-no-poder-judiciario-2023.pdf. Acesso em: 14/08/2025). No âmbito da advocacia, conferir: Ordem dos Advogados do Brasil. OAB aprova recomendações para o uso de IA na prática jurídica. OAB Nacional. 11/11/2024. Disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/62704/oab-aprova-recomendacoes-para-uso-de-ia-na-pratica-juridica>. Acesso em: 14/08/2025.

5 Sobre o tema, cf. MIELKE, Bettina. Einblicke in derzeit wichtigsten Einsatzfelder und Projekte. *Legal-tech.de*. 11 de março de 2025. Disponível em: <https://legal-tech.de/kuenstliche-intelligenz-in-der-justiz-update/#fazit>. Acesso em 14/08/2025. Também vale a pena conferir: VOSS, Larissa; METZ, Christian. Was folgt auf FRAUKE, OLGA und JANO? Generativa AI in einer menschengemachten Justiz. *Verwaltung der Zukunft* – VDZ. Disponível em: <https://www.vdz.org/moderne-digitale-justiz/was-folgt-auf-frauke-olga-und-jano>. Acesso em 14/08/2025. Sobre o projeto FRIDA, conferir: Deutschen Presse-Agentur. „Frida“ und „Frauke“: FrankfurterAmtsgericht setzt auf KI. *Süddeutsche Zeitung*. 2023. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/verfahren-frida-und-frauke-frankfurter-amtsgericht-setzt-auf-ki-dpa-urn-newsml-dpa-com-20090101-230717-99-431783>. Acesso em 15/08/2025.

6 É interessante consultar os relevantes apontamentos feitos por Michela Morgese sobre o tema, especialmente no tópico 6 do seguinte texto: MORGESE, Michela. L'intelligenza artificiale nella giustizia civile tra esigenze di accelerazione e principio antropocentrico. **Judicium: il processo civile in Italia e in Europa**. 18/06/2025, p. 20-25. Disponível em: <https://www.judicium.it/lintelligenza-artificiale-nella-giustizia-civile-tra-esigenze-di-accelerazione-e-principio-antropocentrico/>. Acesso em: 14/08/2025.

Vê-se, portanto, um fenômeno que ultrapassa os limites de um único país. E, reitera-se, ao menos no Brasil, os debates sobre esse tema são constantes.

Mas, é preciso ter cautela. É por isso que se citou aqui o alerta feito por Cameron. O uso responsável da IA é algo fundamental, sob pena de, guardadas as proporções, a vida acabar imitando o cinema, até mesmo no âmbito do Poder Judiciário.

É por essa razão que escrevemos o presente texto. Considerando a tendência de uso da IA no judiciário brasileiro, algumas reflexões e alguns questionamentos a respeito dessa “novidade” nesse campo são fundamentais. É claro que muito do que será dito a partir de agora possivelmente já foi apontado por outros autores nos mais variados trabalhos existentes⁷. Talvez a vantagem da leitura do presente ensaio resida no fato de que ele é ao menos uma reunião de diversas inquietações esparsas. Juntas, espera-se que elas ganhem mais força.

PONTOS QUE NECESSITAM DE REFLEXÃO: A IMPORTÂNCIA DAS PERGUNTAS

É comum lermos e ouvirmos que, muitas vezes, mais importante do que trazer uma boa resposta é fazer uma boa pergunta. Mario Quintana já escreveu, por exemplo, que “A resposta certa não importa nada: o essencial é que as perguntas estejam certas”⁸.

A seguir, buscaremos acertar ao menos nas perguntas, sem desconsiderar que todas elas revelarão indícios do nosso posicionamento a respeito do tema. Em outra

7 São inúmeros. No Brasil, percebe-se que a doutrina especializada no estudo do Poder Judiciário realmente demonstrou interesse sobre esse assunto. Eis alguns escritos a respeito: NUNES, Dierle; MARQUES, Ana Luiza Ponto Coelho Marques. Inteligência artificial e direito processual: vieses algorítmicos e os riscos de atribuição de função decisória às máquinas. **Revista de Processo**, vol. 285, nov., 2018, passim; MARTINS, Patrícia Helena Marta; KILMAR, Sofia Gavião; SIMÕES, Vitória Nishikawa. Inteligência artificial (I.A.) aplicada no Poder Judiciário. **Revista de Direito e as Novas Tecnologias**. Volume 9, outubro-dezembro de 2020, passim; VALE, Luís Manoel Borges do; PEREIRA, João Sergio dos Santos Soares. **Teoria geral do processo tecnológico**. 2. ed. em e-book baseada na 2. Ed. impressa. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2024, p. RB-1.50; MEDINA, José Miguel Garcia; MARTINS, João Paulo Nery dos Passos. A era da inteligência artificial: as máquinas poderão tomar decisões judiciais? **Revista dos Tribunais**, vol. 1.020, outubro de 2020, passim; ALMEIDA, Gregório Assagra de; JUNIOR, Luiz Manoel Gomes; SILVA, Vitor Hugo da Trindade. Poder Judiciário e inteligência artificial: análise do acórdão do TJSP sobre o uso de IA na elaboração de sentenças. **Revista dos Tribunais**, vol. 1.075, maio de 2025, passim; STRECK, Lenio Luiz. Um robô pode julgar? Quem programa o robô? **Conjur**. 3 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-set-03/senso-incomum-robo-julgar-quem-programa-robo/>. Acesso em: 14/08/2025; STRECK, Lenio Luiz. O Judiciário, a inteligência artificial e o paradoxo: se der certo, deu errado. **Conjur**. 3 de julho de 2025. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2025-jul-03/o-judiciario-a-inteligencia-artificial-e-o-paradoxo-se-der-certo-deu-errado/>. Acesso em: 14/08/2025.

8 QUINTANA, Mario. **Caderno H**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 249.

oportunidade, talvez possamos nos dedicar a expor de maneira direta e aprofundada o que pensamos. Neste momento, limitaremos-nos majoritariamente a perguntar.

DAS PERGUNTAS QUE PRECISAM SER FEITAS

Em primeiro lugar, pressupondo que a IA faça uma minuta para os milhares de processos que diariamente chegam às nossas cortes, sendo humanamente impossível revisar minuciosamente tudo, teremos que supor que nem toda decisão será revisada de forma adequada. Muitas decisões receberão uma assinatura sem uma verificação aprofundada.

Em sendo verdadeira a premissa acima, eis a questão: ao apenas assinar uma decisão que não foi feita por um humano, mas sim com base numa minuta, parece que se criará um cenário no qual haverá um pronunciamento decisório cego⁹, sem considerar quem são as partes. Isso é adequado?

Vamos ao segundo ponto.

No contexto jurídico, é inegável que há debates sobre conceitos vistos como elementares. Alguns exemplos são as noções de norma¹⁰, regras e princípios¹¹,

9 Na primeira versão deste texto, não tínhamos conhecimento da afirmação de Stephan Meder, no sentido de que a IA seria, de certa forma, cega de um olho, por apenas verem uma parte do Direito, aquela vista como “formal”: “*Sie sind sozusagen auf einem Auge blind, weil sie nur die eine Seite des Rechts sehen, die traditionell mit dem Begriff der „Form“ umschrieben wird*” (MEDER, Stephan. *Rechtsmaschinen: Von Subsumtionsautomaten, Künstlicher Intelligenz und Suche nach dem „richtigen“ Urteil*. Köln: Böhlau Verlag, 2020, p.151). Coincidentemente, usamos de uma mesma alegoria.

10 Apontando problemas na pretensão de se pensar uma teoria geral sobre as normas, cf. WRIGHT, Georg Henrik von. **Norm and action: a logical enquiry**. New York: Humanities Press, 1963, p. 1.

11 Evidenciando a complexidade do tema e fazendo críticas à doutrina contemporânea, conferir: NEVES, Marcelo. **Entre Hidra e Hércules: princípios e regras constitucionais como diferença paradoxal do sistema jurídico**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, passim. Repetendo algumas críticas feitas na obra anterior, conferir: SILVA, Virgílio Afonso da. **O Supremo Tribunal Federal precisa de Iolau: resposta às objeções de Marcelo Neves ao sopesamento e à otimização**. Revista de Direito da Universidade de Brasília, vol. 2, n. 01, jan/abr, p. 96-118, 2016. Para uma resposta a essas respostas, conferir: NEVES, Marcelo. O profeta, os discípulos e o “enviado”: comentários a Virgílio Afonso da Silva. **Revista de Estudos Institucionais**, v. 5, n. 1, p. 269-316, jan/abr. 2019, passim. Outra obra de peso e bastante citada no Brasil a respeito dos princípios e das regras jurídicas, mas que é objeto de questionamentos tanto por Marcelos Neves quanto por Virgílio Afonso da Silva, é a seguinte: ÁVILA, Humberto. **Teoria dos princípios: da definição à aplicação dos princípios jurídicos**. 4ª ed., revista, 3ª tiragem. São Paulo: Malheiros Editores, 2005. Seguindo um outro caminho, há no Brasil uma série de artigos de autoria de Eduardo José da Fonseca Costa, defendendo que o princípio jurídico não seria uma norma (por exemplo, conferir: COSTA, Eduardo José da Fonseca. Princípio não é norma (1ª parte). **Dr. Eduardo José da Fonseca Costa**. 11/06/2021. Disponível em: <https://www.eduardojfcosta.com.br/artigos/PRINCÍPIO-NAO-e-NORMA-1-PARTE-/>. Acesso em 13/08/2025). Fazendo uma crítica às ideias de Costa, essas que posteriormente foram positivadas em um livro, conferir: PÁDUA, Thiago Aguiar de. “Princípios” apocalípticos ou integrados?: um diálogo com o livro de Fonseca Costa. **Conjur**. 22 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.conjur.>

Direito¹², jurisdição¹³ etc. Logo, surgem as seguintes perguntas: a máquina estará a par dessas discussões? Esses debates seriam relevantes para ela?

Há importantes teóricos que defendem a presença de valores como justiça no próprio conceito de Direito¹⁴. Como ensinaremos isso à máquina? Qual teórico alimentará o programa? Qual será a sua fonte de conhecimento?¹⁵

Outra questão. Há grande discussão não somente sobre o que é um precedente¹⁶, mas também sobre como se identifica uma *ratio*, um *obiter dictum*, sobre se os enunciados de Súmula ou se as decisões que a geraram é que teriam força vinculante. Como ensinaremos isso às máquinas? Qual corrente doutrinária será adotada? Mais de uma? E se ensinarmos todas as linhas de pensamento, qual será a que o sistema de produção de minutas de decisão irá adotar?

com.br/2024-jun-22/principios-apocalipticos-ou-integrados-um-dialogo-com-o-livro-de-fonseca-costa/. Acesso em: 13/08/2025. Por fim, no cenário internacional recente, não há como deixar de lado a polêmica entre Robert Alexy e Ralf Poscher, conforme se observa dos artigos contidos na seguinte obra: ALEXY, Robert; POSCHER, Ralf. **Princípios jurídicos : o debate metodológico entre Robert Alexy e Ralf Poscher**. Org. e Trad. Rafael Giorgio Dalla Barba. Belo Horizonte: Casa do Direito, 2022, passim.

12 Sobre o tema, fazendo um interessante compilado de teorias, demonstrando a dificuldade do assunto, conferir: ALEXY, Robert. **Conceito e validade do direito**. Org. Ernestoo Garzón Valdés [et. al.]. trad. Gercélia Batista de Oliveira Mendes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, passim. Para uma visão externa e uma abordagem peculiar sobre o que seria o Direito, consultar: LATOUR, Bruno. **A fabricação do direito: um estudo de etnologia jurídica**. Trad. Rachel Meneguello. São Paulo Editora Unesp, 2019, passim, especialmente 299 e seguintes. No Brasil, Miguel Reale define o Direito como “ordenação heterônoma, coercível e bilateral atributiva das relações de convivência, segundo uma integração normativa de fatos segundo valores” (REALE, Miguel. **Lições preliminares de direito**. 24ª ed. São Paulo: Saraiva, 1998, p. 67). Pontes de Miranda, por sua vez, traz uma noção sociológica, afirmando que o Direito seria um “processo social de adaptação” (MIRANDA, Pontes de. **Sistema de ciência positiva do direito. Tomo I. Introdução à ciência do direito**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Borsoi, 1972, p. 303). Ainda que possa haver pontos de concordância, não há como se falar que os autores em comento seguem a mesma linha. Pensamos, em verdade, que o conceito de Direito é um dos maiores enigmas da nossa disciplina, considerando a sua amplitude e as diversas formas pelas quais ele pode ser compreendido.

13 Para uma exposição e análise crítica dos variados conceitos existentes: NERY, Rodrigo. **Repensando a ação e a jurisdição**. Londrina: Thoth, 2025, p. 123 e seguintes.

14 Robert Alexy, por exemplo, exclui da sua concepção de direito as normas extremamente injustas (ALEXY, Robert. **Conceito e validade do direito**. Org. Ernestoo Garzón Valdés [et. al.]. trad. Gercélia Batista de Oliveira Mendes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 151).

15 Os programas não são “neutros”. É importante que se tenha ciência disso. Nesse sentido, valendo-nos das palavras de Aniello Formisano, “*il ragionamento della macchina, come quello degli uomini, dipenderà dai dati con cui è stata addestrata secondo il principio garbage in garbage out*” (FORMISANO, Aniello. L’impatto dell’intelligenza artificiale in ambito giudiziario sui diritti fondamentali. Federalismi.it, n. 22, 2024, p. 119)

16 Nesse sentido, conferir: PEREIRA FILHO, Benedito Cerezzo; NERY, Rodrigo; ROCHA CORRÊA, Luísa; MAZARELLO, Guilherme. De polissemia a metonímia: a incerteza sobre o que é um precedente o Direito brasileiro. **Direito UnB – Revista de Direito da Universidade de Brasília**, v. 7, n. 1, p. 201-227, 2023, passim.

Ainda na mesma linha: qual será a base de reflexão da IA? Na academia, embora seja comum defendermos que a tese “x” é mais adequada que a tese “y”, muitas das nossas escolhas dependem não só de variadas outras bases jurídicas, mas também de nossa percepção de mundo¹⁷. Não podemos ignorar que há divergências que não necessariamente podem ser solucionadas com a aceitação de um lado e a exclusão do outro. Como a máquina decidirá isso?¹⁸

Tudo isso nos leva a mais uma indagação: alimentaremos a máquina com que material?¹⁹ Ela será alimentada somente com “precedentes”? Parece já haver ideias nesse caminho, de que a fonte dos sistemas de IA será o conjunto de bases de precedentes dos Tribunais. Daí surgem as seguintes perguntas: e a doutrina? E a filosofia do Direito? E o contexto? O Direito efetivamente está apartado disso tudo? Há Direito sem doutrina?²⁰ Há Direito sem contexto? Há um Direito sem filosofia? A IA poderá entender a profundidade de um dano moral? Poderá interpretar cláusulas abertas? Poderá preencher lacunas?²¹

17 Afinal, conforme até mesmo aponta Boaventura de Sousa Santos num contexto de reflexão a respeito das ciências em geral, “todo o conhecimento científico é auto-conhecimento. A ciência não descobre, cria, e o acto criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real.” Até porque, ainda nas palavras desse autor: “Os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes e nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação” (SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as Ciências**. 9ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1997, p. 52). Cabe aqui também transcrever a afirmação feita por Menelick de Carvalho Netto e Guilherme Scotti: “não há dicionário ou gramática, por mais bem-feita que seja, capaz de congelar a linguagem. Dicionários e gramáticas ficam desfasados em pouquíssimo tempo diante da força atribuidora de sentido da gramática das práticas sociais em permanente transformação. A linguagem é algo vivo e vivenciado que não se deixa aprisionar” (CARVALHO NETTO, Menelick de; SCOTTI, Guilherme. **Os direitos fundamentais e a (in)certeza do Direito: a produtividade das tensões principiológicas e a superação do sistema de regras**. 2ª ed. Belo Horizonte: Fórum, 2020, p. 36).

18 Nesse contexto, aqui se faz coro às perguntas de Gincarlo Marino: “*Può un algoritmo applicare i principi giuridici con la stessa sensibilità di un giudice umano? Come può un’AI affrontare questioni che richiedono interpretazioni complesse o bilanciamenti tra valori costituzionali? E quali garanzie devono essere adottate per evitare che l’automazione comprometta i diritti fondamentali delle parti?*” (MARINO, Giancarlo. Luci ad ombre dell’applicazione dell’intelligenza artificiale nel sistema giuridico italiano. **Altalex**. 01/01/2025. Disponível em: <https://www.altalex.com/documents/news/2025/01/09/luci-ombre-applicazione-intelligenza-artificiale-sistema-giuridico-italiano> . Acesso em: 14/08/2025.

19 Vale aqui reproduzir a pergunta feita por Lenio Streck: “quem é o dono do robô? Quem o alimenta?” (STRECK, Lenio Luiz. Um robô pode julgar? Quem programa o robô? **Conjur**. 3 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-set-03/senso-incomum-robo-julgar-quem-programa-robo/> . Acesso em: 14/08/2025)

20 Numa linha semelhante, questionando sobre como que fica a doutrina caso o foco do Direito passe a ser o robô, inaugurando uma espécie de “*realismo high tech*”, conferir: STRECK, Lenio Luiz. Um robô pode julgar? Quem programa o robô? **Conjur**. 3 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-set-03/senso-incomum-robo-julgar-quem-programa-robo/> . Acesso em: 14/08/2025.

21 Refletindo sobre esse e outros pontos relacionados, conferir: FORMISANO, Aniello.

Agora, mais um ponto, relacionado à legitimação social. É correto permitir que uma máquina julgue jurisdicionalmente seres humanos? Voltando à primeira reflexão feita aqui, considerando que será humanamente impossível revisar de forma minimamente adequada tudo, não estaremos permitindo que uma máquina passe a julgar pessoas? O Direito é realmente tão objetivo para se permitir que alguém que não seja capaz de se colocar no lugar de quem está sendo julgado decida o seu destino?²² Decida se um(a) genitor(a) está apto(a) a visitar um filho? Avalie e quantifique o sofrimento humano? Compreenda que há exceções que, se não forem reconhecidas, gerarão situações teratológicas?²³

Também precisamos pensar o seguinte: qual o segredo das IAs? Os jurisdicionados poderão saber? Quem irá definir em cada tribunal? A empresa ou entidade que a “elabora”, o presidente de determinada corte que a utiliza, o magistrado titular da vara que for adotar um sistema de IA? Quem nos explicará como funciona esse raciocínio e quais foram as suas diretrizes?²⁴ Considerando que

L’impatto dell’intelligenza artificiale in ambito giudiziario sui diritti fondamentali. **Federalismi.it**, n. 22, 2024, p. 114-125.

22 Nesse sentido, Stephan Meder afirma que essa será exatamente a diferença entre os Tribunais e as máquinas no Direito: a elas faltará, apesar de toda a “inteligência”, a percepção humana: “*fehlt es den systemen trotz aller „Intelligenz“, an Perzeption – an Gefühl, Körper, Takt, Urteilskraft und all den Ingredienzen, welche die Jurisprudenz auch in Zukunft von einer Rechtsmaschine unterscheiden werden*” (MEDER, Stephan. **Rechtsmaschinen: Von Subsumtionsautomaten, Künstlicher Intelligenz und Suche nach dem „richtigen“ Urteil**. Köln: Böhlau Verlag, 2020, p.151).

23 Refletindo sobre o que ele chama de “Empatia” nos algoritmos, concluindo que aplicar critérios que simulam essa característica humana em relação às máquinas não seria suficiente, visto que elas seriam incapazes de considerar todos os fatores que “*modulan esa empatía, y que van más allá de la protección de un colectivo, sino que tienen mucho que ver con los detalles concretos de la pequeña historia de cada pleito*”, conferir a seguinte obra de Jordi Nieva Fenoll, aqui até mesmo já citada: FENOLL, Jordi Nieva. **Inteligencia artificial y proceso judicial**. Marcial Pons: Madrid, 2018, p. 138. Ocorre que, ao que parece, a visão de Fenoll é mais otimista do que a nossa em relação a vários aspectos do uso da IA em processos jurisdicionais.

24 A respeito da necessidade de transparência, as observações feitas por Marco Antônio Sousa Alves e Otávio Morato de Andrade são importantes: “Esse conjunto de reflexões nos leva a concluir que a compatibilização da inteligência artificial com as leis e valores sociais pressupõe não apenas o acesso, mas também a garantia de compreensão dos processos preditivos empregados em todo sistema de IA ao qual é delegada uma decisão com efeitos significativos – sejam eles a nível privado, como a concessão de um empréstimo pessoal, ou de cunho mais abrangente, como o auxílio à toma-da de decisão judicial para sentenciar acusados. Não se trata somente de incentivar a simples transparência, mas de construir, a nível de políticas públicas, uma postura que reconheça a XAI enquanto requisito para adoção de sistemas de IA em searas mais sensíveis. Considerada a relevância de determinadas decisões, elas devem ser delegadas apenas a algoritmos aptos a esclarecer suas intenções e motivações, explicitando sua análise em linguagem compreensível para o ser humano. Quanto mais importante for uma decisão do ponto de vista social, mais capacitado precisa estar um sistema de IA para fornecer explicações detalhadas, precisas e compreensíveis, para que não parem dúvidas sobre a sua neutralidade e competência.” (ALVES, Marco Antônio Sousa; ANDRADE, Otávio Morato de. Da “caixa-preta” à “caixa de vidro”: o uso da explainable

até hoje o cérebro humano é um grande mistério para vários pesquisadores, ainda mais no que diz respeito às decisões tomadas, ao elemento central do ser humano, à ausência de uma certa unidade no próprio ser²⁵, como que conseguiremos replicar também essa realidade? Assumiremos que isso será impossível? Ora, considerando as perguntas acima, parece ser difícil não concordar com Aniello Formisano quando ele afirma que, em termos de uso de IA no judiciário, a atenção deve estar direcionada não somente a *como* o programa é elaborado, mas também a *quem* elabora esse programa²⁶. Conforme aqui se entende, isso serve até para evitar gravíssimos problemas técnicos de enviesamento e (ou) discriminação²⁷, visto que, infelizmente, valendo-nos das palavras de Niemiec, Borges e Barone, “*Discrimination is in everything that has human participation, includin AI*”²⁸.

Há mais de 100 anos, o jurista Francesco Menestrina, em sua obra “*La pregiudiziale nel processo civile*”, defendia a ideia de que pouco importa se

artificial intelligence (XAI) para reduzir a opacidade e enfrentar o enviesamento em modelos algorítmicos. **Direito Público**, Brasília, volume 18, n. 100, 349-373, out./dez. 2021, p. 369). Versando sobre o chamado “direito à explicação” no contexto das decisões automatizadas, conferir: NUNES, Dierle José Coelho; ANDRADE, Otávio Morato de. O uso da inteligência artificial explicável enquanto ferramenta para compreender decisões automatizadas: possível caminho para aumentar a legitimidade e confiabilidade dos modelos algorítmicos? **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**. V. 18, n.1, 2023, p. 21-22. Inclusive, vale destacar que, num uso minimamente responsável da IA, o próprio magistrado deve ter uma clara noção de como funciona o algoritmo, sob pena de ter a sua independência prejudicada. Adotando essa premissa, não obstante manifestar uma posição mais otimista quanto à IA em todo o seu texto, conferir: THOMALE, Chris. Digitalisierung – Zur Transformation der juristischen Berufsbilder. **ZJP – Zeitschrift für Zivilprozess**, 2024, Heft 4, p. 4 da versão digital.

25 Para essa reflexão, inspiramo-nos em um apontamento similar feito por Marcelo Neves em um outro contexto doutrinário, completamente distinto, ou seja, não relacionado aos debates a respeito da inteligência artificial.

26 FORMISANO, Aniello. L’impatto dell’intelligenza artificiale in ambito giudiziario sui diritti fondamentali. **Federalismi.it**, n. 22, 2024, p. 120.

27 Como, por exemplo, pode ter ocorrido no caso em que entregador do DF supostamente teria sido alvo de uma “falha” do reconhecimento facial (MAGALHÃES, Joca. Justiça condena Ifood a indenizar o entregador do DF por danos morais após ‘falha racista’ em reconhecimento facial; entenda. **G1**. 30/06/2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2025/06/30/justica-condena-ifood-a-indenizar-entregador-do-df-por-danos-morais-apos-falha-racista-em-reconhecimento-facial-entenda.ghtml>. Acesso em: 15/08/2025). Sem adentrar no caso concreto, visto que não analisamos o contexto dos autos, nessa notícia destaca-se a fala do professor Benedito Cerezzo Pereira Filho, apontando as possíveis razões para eventual postura discriminatória de programas em geral. Ademais, a respeito da incerteza decorrente dos “vieses e preconceitos” em alguns algoritmos, conferir também: NUNES, Dierle José Coelho; ANDRADE, Otávio Morato de. O uso da inteligência artificial explicável enquanto ferramenta para compreender decisões automatizadas: possível caminho para aumentar a legitimidade e confiabilidade dos modelos algorítmicos? **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**. V. 18, n.1, 2023, p. 4-10.

28 NIEMIC, William; BORGES, Rafael F; BARONE, Dante A. C. Artificial intelligence discrimination: how to deal with it? In: Workshop sobre as implicações da computação na sociedade (WICS), 3., 2022, Niterói. **Anais**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2022, p. 6.

a fundamentação da decisão tiver sido feita por pessoa diversa do juiz, desde que esse a examine na sua consistência lógica e a aceite²⁹. Na verdade, essa linha de pensamento já existia antes, e, conforme se sabe, acentuou-se com a massificação do acesso à jurisdição, ainda que de forma por vezes inefetiva³⁰.

Será que precisaremos atualizar essa concepção para inserir os programas de IA no lugar de humanos? Eles decidiriam melhor? Eles estariam mais preparados que os competentíssimos e imprescindíveis assessores dos nossos tribunais? Ou eles apenas conseguiriam produzir mais em menos tempo? Ademais, essa possibilidade seria verdadeiramente constitucional?³¹

Um último ponto. Aqueles que advogam sabem da importância de um bom argumento; da relevância da sensibilização do julgador quanto aos aspectos da causa. Quando escrevemos, como advogados, presumimos que alguém fará a leitura do nosso texto. Eis então a questão: como ficará essa prática após a máquina passar a majoritariamente minutar as decisões? Escreveremos pensando que uma IA responderá? Seria uma situação verdadeiramente peculiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário ter cautela com o uso da inteligência artificial. Antes de qualquer outra coisa, aumentar a celeridade em detrimento da qualidade não pode ser permitido. Ainda custamos a acreditar que, numa atuação jurisdicional, uma máquina julgue melhor do que um humano. Embora ainda se exija que haja a assinatura de uma pessoa nas decisões, ainda que elaboradas por IA, será difícil defender que houve efetiva análise de tudo o que foi produzido por quem assinou. Revisar tudo, como já dito, será humanamente impossível³².

29 MENESTRINA, Francesco. *La pregiudiziale nel processo civile*. Viena: Editrice de Corte e d'Università MANZ, 1904, p. 34-35

30 Em verdade, pode-se dizer que há até uma deturpação dessa ideia, visto que, como dito, ante a quantidade de processos existentes, é humanamente impossível um desembargador ou um ministro examinar tudo para verificar se há consistência lógica (jurídica e/ou fática) na minuta da decisão. Contatar isso, frisa-se, não é um demérito para os nossos esforçados magistrados. Trata-se apenas de um reconhecimento da humanidade deles. Ao menos para manter os atuais números, ou para aumentar ainda mais a produção, não há como conceber que será possível fazer a revisão de tudo o que será produzido.

31 Afirmando não concordar “com o uso de inteligência artificial quando visa substituir o trabalho cognitivo decisório do magistrado, seja na própria elaboração de sua decisão e sua fundamentação, seja na análise da *ratio decidendi* dos precedentes (vinculantes ou não) do seu tribunal.”, isso por parecer ser uma violação ao art. 5º, LV, da Constituição, conferir: ABDALLA, Gustavo. Ferramenta ou muleta? Breve análise sobre o uso da tecnologia e precedentes na tomada de decisões nos tribunais. **Revista de Processo**, vol.. 335, janeiro de 2023, p. 6.

32 Salvo, claro, se a postura do tribunal for a de priorizar a qualidade ao invés da quantidade. Nesse caso, o número de decisões proferidas diminuirá bastante. Entretanto, caso isso aconteça, talvez união entre humano e máquina possa gerar um produto aperfeiçoado em termos de tutela jurisdicional.

No curioso início de “2001: uma odisseia no espaço” (“*2001: a Space Odyssey*”), que esteve entre os filmes mencionados no início deste texto, vemos uma certa mudança de paradigma que literalmente alterou a história das criaturas até então apresentadas em tela. Será que com a IA acontecerá o mesmo? Ela será um paradigma para literalmente gerar uma revolução positiva no nosso judiciário? Aqui se pensa que sim, mas, frisa-se, desde que ela seja o que realmente deve ser: uma ferramenta de apoio³³.

Portanto, mesmo com IA já sendo uma realidade no cenário judicial brasileiro, entendemos que as perguntas feitas neste texto precisam de respostas. Todas elas. Não somente pela doutrina, que já cumpre um papel relevante no esclarecimento de vários pontos, mas também pelos responsáveis pela sua implementação em nossos tribunais.

Sem dúvidas, algumas explicações não nos agradarão. Mas já será satisfatório se elas forem elaboradas por um humano.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, Gustavo. Ferramenta ou muleta? Breve análise sobre o uso da tecnologia e precedentes na tomada de decisões nos tribunais. **Revista de Processo**, vol. 335, janeiro de 2023.

ALEXY, Robert. **Conceito e validade do direito**. Org. Ernestoo Garzón Valdés [et. al.]. trad. Gercélia Batista de Oliveira Mendes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ALEXY, Robert; POSCHER, Ralf. **Princípios jurídicos** : o debate metodológico entre Robert Alexy e Ralf Poscher. Org. e Trad. Rafael Giorgio Dalla Barba. Belo Horizonte: Casa do Direito, 2022.

ALMEIDA, Gregório Assagra de; JUNIOR, Luiz Manoel Gomes; SILVA, Vitor Hugo da Trindade. Poder Judiciário e inteligência artificial: análise do acórdão do TJSP sobre o uso de IA na elaboração de sentenças. **Revista dos Tribunais**, vol. 1.075, maio de 2025.

ALVES, Marco Antônio Sousa; ANDRADE, Otávio Morato de. Da “caixa-preta” à “caixa de vidro”: o uso da explainable artificial intelligence (XAI) para reduzir a opacidade e enfrentar o enviesamento em modelos algorítmicos.

33 Inclusive, em artigo publicado na prestigiosa *Zeitschrift für Zivilprozess* (ZZP), Jakob Horn, concordando com Franziska Wahedi, afirma que seria possível futuramente considerar como uma exigência constitucional a automatização dos atos do judiciário, de modo a evitar a sobrecarga dos magistrados. Eis as suas palavras: “*Unter Berücksichtigung des Justizgewährleistungsanspruchs, der auch eine angemessene Ausstattung der Gerichte zur Vermeidung von Überlastung garantiert, ist perspektivisch sogar über eine verfassungsrechtliche Pflicht zur Automatisierung nachzudenken.*” (HORN, Jakob. Die vollautomatische zivilgerichtliche Entscheidung. *ZZP – Zeitschrift für Zivilprozess*, 2023, p. 459-493, Heft 4, p. 4 da versão digital.

Direito Público, Brasília, volume 18, n. 100, 349-373, out./dez. 2021.

ÁVILA, Humberto. **Teoria dos princípios**: da definição à aplicação dos princípios jurídicos. 4ª ed., revista, 3ª tiragem. São Paulo: Malheiros Editores, 2005.

CARVALHO NETTO, Menelick de; SCOTTI, Guilherme. **Os direitos fundamentais e a (in)certeza do Direito**: a produtividade das tensões principiológicas e a superação do sistema de regras. 2ª ed. Belo Horizonte: Fórum, 2020.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. Pesquisa uso de inteligência artificial (IA) no Poder Judiciário – 2023. **CNJ**. Brasília, DF, junho de 2024, p. 46. Disponível em: pesquisa-uso-da-inteligencia-artificial-ia-no-poder-judiciario-2023.pdf . Acesso em: 14 ago. 2025.

COSTA, Eduardo José da Fonseca. Princípio não é norma (1º parte). **Dr. Eduardo José da Fonseca Costa**. 11/06/2021. Disponível em: <https://www.eduardojfcosta.com.br/artigos/PRINCÍPIO-NAO-e-NORMA-1-PARTE-/> . Acesso em: 13 ago. 2025.

CTV News. “I warned you guys in 1984”: ‘Terminator’ director James Cameron on concerns over AI. **Youtube**. 18 de jul. de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z6vKgWza2_E . Acesso em: 12 de ago. 2025.

Deutschen Presse-Agentur. „Frida“ und „Frauke“: FrankfurterAmtsgericht setzt auf KI. **Süddeutsche Zeitung**. 2023. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/verfahren-frida-und-frauke-frankfurter-amtsgericht-setzt-auf-ki-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-230717-99-431783>. Acesso em: 15 ago. 2025.

FENOLL, Jordi Nieva. *Inteligencia artificial y proceso judicial*. Marcial Pons: Madrid, 2018.

FORMISANO, Aniello. L’impatto dell’intelligenza artificiale in ambito giudiziario sui diritti fondamentali. *Federalismi.it*, n. 22, 2024.

HORN, Jakob. Die vollautomatische zivilgerichtliche Entscheidung. **ZZP – Zeitschrift für Zivilprozess**, 2023, p. 459-493, Heft 4.

LATOURE, Bruno. **A fabricação do direito**: um estudo de etnologia jurídica. Trad. Rachel Meneguello. São Paulo Editora Unesp, 2019.

MAGALHÃES, Joca. Justiça condena Ifood a indenizar o entregador do DF por danos morais após ‘falha racista’ em reconhecimento facial; entenda. **G1**. 30/06/2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2025/06/30/justica-condena-ifood-a-indenizar-entregador-do-df-por-danos-morais-apos-falha-racista-em-reconhecimento-facial-entenda.ghtml>. Acesso em: 15 ago. 2025.

MARINO, Giancarlo. Luci ad ombre dell’applicazione dell’intelligenza artificiale nel sistema giuridico italiano. **Altalex**. 01/01/2025. Disponível em: <https://www.altalex.com/documents/news/2025/01/09/luci-ombre->

applicazione-intelligenza-artificiale-sistema-giuridico-italiano . Acesso em: 14 ago. 2025.

MARTINS, Patrícia Helena Marta; KILMAR, Sofia Gavião; SIMÕES, Viitória Nishikawa. Inteligência artificial (I.A.) aplicada no Poder Judiciário. **Revista de Direito e as Novas Tecnologias**. Volume 9, outubro-dezembro de 2020.

MEDER, Stephan. *Rechtsmaschinen: Von Subsumptionsautomaten, Künstlicher Intelligenz und Suche nach dem „richtigen“ Urteil*. Köln: Böhlau Verlag, 2020.

MEDINA, José Miguel Garcia; MARTINS, João Paulo Nery dos Passos. A era da inteligência artificial: as máquinas poderão tomar decisões judiciais? **Revista dos Tribunais**, vol. 1.020, outubro de 2020.

MENESTRINA, Francesco. *La pregiudiziale nel processo civile*. Viena: Editrice de Corte e d'Università MANZ, 1904.

MIELKE, Bettina. Einblicke in derzeit wichtigsten Einsatzfelder und Projekte. **Legal-tech.de**. 11 de março de 2025. Disponível em: <https://legal-tech.de/kuenstliche-intelligenz-in-der-justiz-update/#fazit> . Acesso em: 14 ago. 2025.

MIRANDA, Pontes de. **Sistema de ciência positiva do direito. Tomo I. Introdução à ciência do direito**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Borsoi, 1972.

MORGESE, Michela. L'intelligenza artificiale nella giustizia civile tra esigenze di accelerazione e principio antropocentrico. *Judicium: il processo civile in Italia e in Europa*. 18/06/2025, p. 20-25. Disponível em: <https://www.judicium.it/lintelligenza-artificiale-nella-justizia-civile-tra-esigenze-di-accelerazione-e-principio-antropocentrico/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

NERY, Rodrigo. **Repensando a ação e a jurisdição**. Londrina: Thoth, 2025.

NEVES, Marcelo. **Entre Hidra e Hércules**: princípios e regras constitucionais como diferença paradoxal do sistema jurídico. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

NEVES, Marcelo. O profeta, os discípulos e o “enviado”: comentários a Virgílio Afonso da Silva. **Revista de Estudos Institucionais**, v. 5, n. 1, p. 269-316, jan/abr. 2019.

NIEMIC, William; BORGES, Rafael F; BARONE, Dante A. C. Artificial intelligence discrimination: how to deal with it? In: Workshop sobre as implicações da computação na sociedade (WICS), 3., 2022, Niterói. **Anais**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2022.

NUNES, Dierle; MARQUES, Ana Luiza Ponto Coelho Marques. Inteligência artificial e direito processual: vieses algorítmicos e os riscos de atribuição de função decisória às máquinas. **Revista de Processo**, vol. 285, nov., 2018.

NUNES, Dierle José Coelho; ANDRADE, Otávio Morato de. O uso da inteligência artificial explicável enquanto ferramenta para compreender decisões automatizadas: possível caminho para aumentar a legitimidade e

confiabilidade dos modelos algorítmicos? **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**. V. 18, n.1, 2023.

ORDEM DOS ADVOGADOS DO BRASIL. OAB aprova recomendações para o uso de IA na prática jurídica. **OAB Nacional**. 11/11/2024. Disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/62704/oab-aprova-recomendacoes-para-uso-de-ia-na-pratica-juridica> . Acesso em: 14 ago. 2025.

PÁDUA, Thiago Aguiar de. “Princípios” apocalípticos ou integrados?: um diálogo com o livro de Fonseca Costa. **Conjur**. 22 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2024-jun-22/principios-apocalipticos-ou-integrados-um-dialogo-com-o-livro-de-fonseca-costa/> . Acesso em: 13 ago. 2025.

PEREIRA FILHO, Benedito Cerezzo; NERY, Rodrigo; ROCHA CORRÊA, Luísa; MAZARELLO, Guilherme. De polissemia a metonímia: a incerteza sobre o que é um precedente o Direito brasileiro. **Direito UnB – Revista de Direito da Universidade de Brasília**., v. 7, n. 1, p. 201-227, 2023.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as Ciências**. 9ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1997.

SILVA, Virgílio Afonso da. O Supremo Tribunal Federal precisa de Iolau: resposta às objeções de Marcelo Neves ao sopesamento e à otimização. **Revista de Direito da Universidade de Brasília**, vol. 2, n. 01, jan/abr, p. 96-118, 2016.

STRECK, Lenio Luiz. Um robô pode julgar? Quem programa o robô? **Conjur**. 3 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-set-03/senso-incomum-robo-julgar-quem-programa-robo/> . Acesso em: 14 ago. 2025.

STRECK, Lenio Luiz. O Judiciário, a inteligência artificial e o paradoxo: se der certo, deu errado. **Conjur**. 3 de julho de 2025. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2025-jul-03/o-judiciario-a-inteligencia-artificial-e-o-paradoxo-se-der-certo-deu-errado/> . Acesso em: 14 ago. 2025.

THOMALE, Chris. Digitalisierung – Zur Transformation der juristischen Berufsbilder. **ZZP – Zeitschrift für Zivilprozess**, 2024, Heft 4.

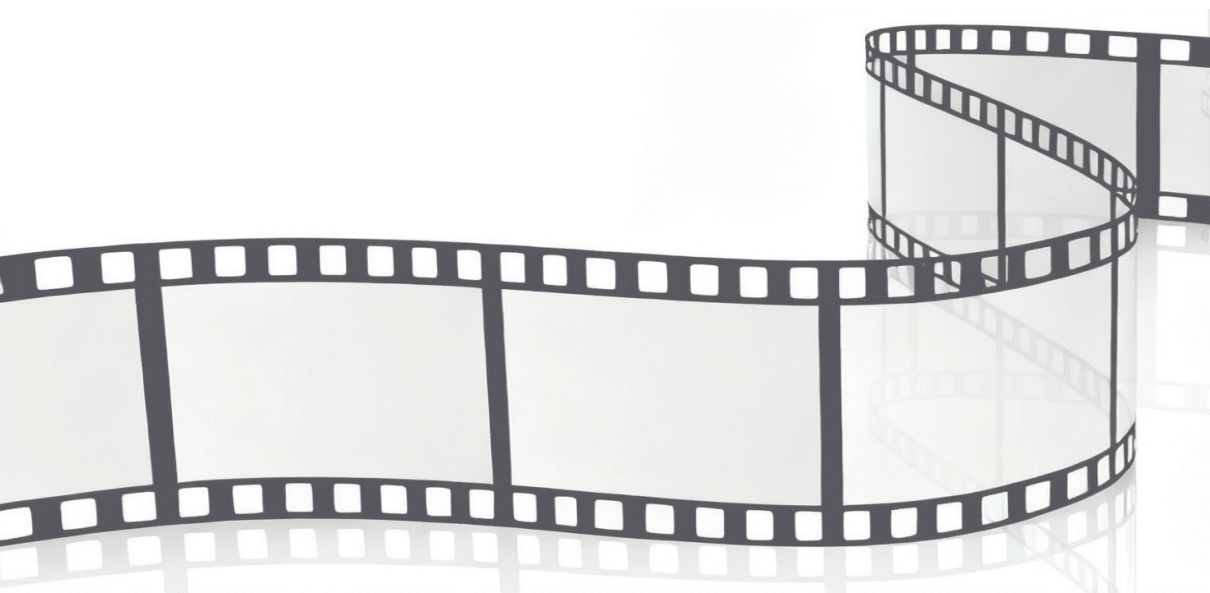
VALE, Luís Manoel Borges do; PEREIRA, João Sergio dos Santos Soares. **Teoria geral do processo tecnológico**. 2. ed. em e-book baseada na 2. Ed. impressa. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2024.

VOSS, Larissa; METZ, Christian. Was folgt auf FRAUKE, OLGA und JANO? Generativa AI in einer menschengemachten Justiz. **Verwaltung der Zukunft** – VDZ. Disponível em: <https://www.vdz.org/moderne-digitale-justiz/was-folgt-auf-frauke-olga-und-jano>. Acesso em: 14 ago. 2025.

WRIGHT, Georg Henrik von. **Norm and action: a logical enquiry**. New York: Humanities Press, 1963.

EIXO 4

POÉTICAS DA IMAGINAÇÃO CINEMATOGRAFICA: ENTRE CONTOS, TELAS E FANTASIAS



CAPÍTULO 13

LITERATURA, CINEMA E UM GUARDA-ROUPA QUE SE ABRE PARA A FORMAÇÃO DE LEITORES

Juli Figueiredo da Costa¹

Adriana Claudia Martins²

INTRODUÇÃO

A arte literária está em diálogo com a arte cinematográfica neste texto, que emerge da escolha da narrativa *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005), obra que foi significativa na trajetória formativa de ser leitora da primeira autora deste capítulo. Desde pequena, na cidade de interior que nasceu, a primeira autora teve contato com histórias de fantasia, por meio de livros e filmes apresentados por professores, colegas e familiares. Assim, seu interesse pela leitura começou ainda na infância, quando descobriu que os livros podiam, simplesmente, fazê-la mergulhar no enredo a ponto de esquecer, por horas, do mundo real.

Neste contexto, a obra *As Crônicas de Nárnia* foi a leitura formativa que colaborou na construção do gosto e motivação pela leitura. A primeira autora deste capítulo conheceu a narrativa por meio de um familiar que indicou o filme. Portanto, ela assistiu ao filme antes de ler o livro e ficou encantada, depois disso, sentiu vontade de mergulhar mais fundo na história, e percebeu que os livros traziam ainda mais detalhes e sentimentos, então, decidiu ler a obra literária, que compõe a edição do volume único de *As Crônicas de Nárnia* (Lewis, 2011), contendo os 7 livros da série. Assim, filme e livro foram se tornando importantes para que ela compreendesse mais sobre a narrativa.

Diante desta introdução e contextura iniciais, este capítulo se justifica, pois considera a experiência de uma jovem leitora que, anos mais tarde está em formação universitária em uma licenciatura em Letras e identifica a importância do cinema na aproximação do mundo da fantasia narrado na formação de

1 Acadêmica do 3º semestre do Curso de Letras Português-Inglês da Universidade Franciscana (UFN) – Santa Maria/RS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5328425337503006>. E-mail: juli.figueiredo@ufn.edu.br

2 Docente do Curso de Letras Português-Inglês e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da Universidade Franciscana (UFN) – Santa Maria/RS. Dra. Em Letras: Estudos literários (UFSM) e em Educação (UFSM). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5747878906492415>. E-mail: adriana.martins@ufn.edu.br

leitores literários. *Como o cinema pode colaborar no desenvolvimento da leitura? Como despertar o estudante por meio da linguagem cinematográfica para que esse se torne um leitor literário?* Essas são questões que guiam a reflexão das autoras deste texto nesta escrita que é sobre a obra cinematográfica e suas possíveis contribuições na formação de leitores literários.

A presente pesquisa está vinculada à linha de pesquisa *Interartes: convergências criativas nas práticas pedagógicas contemporâneas em Línguas e Literaturas*, do Grupo de Pesquisa *Ensino e Aprendizagem em Letras*, da Universidade Franciscana (UFN, RS). O capítulo tem como principal objetivo reconhecer como a experiência com o filme *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* pode contribuir para ampliar as reflexões sobre a leitura literária. Nesta proposta ainda buscamos identificar as principais potencialidades educacionais no que tange à formação de leitores literários, considerando as relações entre a arte cinematográfica e a arte literária.

Nesta perspectiva, considera-se a hipótese de que a adaptação cinematográfica corrobora na compreensão da leitura do livro. Logo, as artes contribuem para que os leitores e telespectadores melhor reflitam sobre uma narrativa, ao estabelecerem relações entre a arte literária e a arte cinematográfica (Turino, 2023; Brito, 2006). Os leitores e telespectadores, ao irem identificando elementos das narrativas, detalhes da obra cinematográfica que se aproximam ou não à narrativa literária, potencializam sua formação de leitores (Cosson, 2014).

Este texto está organizado a partir desta Introdução inicial, seguida do caminho metodológico do estudo. As seções que seguem o texto são: Discussão dos contextos narrativos: livro e filme; O enredo de *As crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*; Transposição didática: literatura e cinema; A formação de leitores literários e sua relação com a arte cinematográfica. Por fim, há as Considerações finais e as Referências.

METODOLOGIA

Esta é uma pesquisa qualitativa com características bibliográficas e interpretativas. De acordo com Fonseca (2002) a pesquisa bibliográfica é feita a partir de um mapeamento de referenciais teóricos já estudados. Fonseca (2002, p. 31-32) explica que, “por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto”. Este tipo de pesquisa gera contextos temáticos estudados com base em autores que são referências, auxiliando na interpretação do objeto a ser estudado.

No caminho metodológico, o estudo busca aprofundar a temática da formação de leitores literários, por meio de leituras e reflexões da produção

de autores que discutem o tema. A pesquisa aborda as obras, literária e cinematográfica e, na busca pela relação entre o filme e o livro, propõe reflexões imbricadas às perspectivas da formação de leitores, estudantes. Por fim, destaca que há relação entre a literatura e o cinema, considerando essas artes como importantes na formação de leitores literários.

DESCRIÇÃO DOS CONTEXTOS NARRATIVOS: LIVRO E FILME

Clive Staples Lewis é o autor de *As crônicas de Nárnia*, frequentemente chamado de C. S. Lewis, ele nasceu em Belfast, Irlanda do Norte, em 29 de novembro de 1898 e faleceu em Oxford, Inglaterra, em 22 de novembro de 1963. O escritor iniciou sua educação com um tutor particular na Irlanda e, aos 12 anos, foi enviado para Malvern College, na Inglaterra. Aos 18 anos, ingressou no University College, em Oxford, mas seus estudos foram interrompidos pela Primeira Guerra Mundial. Algum tempo depois, retornou à Oxford, formando-se com louvor em Letras e Literatura, aos 22 anos. Posteriormente, graduou-se também em Teologia e Linguística. Ao longo da vida, Lewis atuou como professor universitário, escritor, romancista, poeta, crítico literário, ensaísta e teólogo anglicano irlandês. Trabalhou com gêneros como ficção, não ficção e poesias, sendo amplamente reconhecido por suas contribuições para a literatura infantil, a apologia cristã e a crítica literária. Entre suas principais obras destaca-se a série *As Crônicas de Nárnia* (1950–1956).

Sua escrita é marcada por uma linguagem acessível, abordando temas cristãos e existenciais com forte influência cultural do anglicanismo. Destaca-se também pelo uso de uma simbologia, que mescla o realismo e a fantasia, encantando e influenciando diversas gerações de leitores, especialmente no âmbito da literatura infantil e juvenil. Assim, C. S. Lewis teve uma recepção amplamente positiva, tanto da crítica quanto do público, graças à sua capacidade de abordar temas complexos de forma clara, profunda e envolvente.

A adaptação cinematográfica do livro *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, de C.S Lewis, possui duração média de duas horas e trinta minutos e conta com a direção de Andrew Adamson, conhecido por dirigir os filmes *Shrek 1* e *2*, respectivamente em 2001 e 2004. Classificado nos gêneros fantasia, aventura e família, o filme foi lançado em 2005 pelas produtoras Walt Disney Pictures, Walden Media e Mark Johnson Productions, com roteiro adaptado por Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus e Stephen McFeely.

Andrew é um cineasta nascido na Nova Zelândia, conhecido por seu trabalho, tanto em animações quanto em filmes *live-action*. Antes de dirigir *As Crônicas de Nárnia*, ficou famoso como diretor de filmes premiados e aclamados

mundialmente. Na direção de *Nárnia*, ele se destacou por conseguir equilibrar elementos de aventura, magia e mensagens profundas, além de dar vida à fantasia de forma visualmente impressionante e fiel ao espírito da obra de C. S. Lewis. Tanto Andrew Adamson quanto C.S Lewis são conhecidos por suas criatividades e não mediram esforços para manter e trazer uma experiência de fantasia e aventura aos telespectadores e leitores.

O ENREDO DE *AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA*

A narrativa tem como contexto a Segunda Guerra Mundial, quando quatro irmãos ingleses — Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia Pevensie — são enviados pela mãe para o interior da Inglaterra, para uma casa no interior, cheia de quartos e corredores misteriosos, a fim de se manterem protegidos dos bombardeios em Londres. Certo dia, a irmã caçula Lúcia, muito curiosa, entra em um guarda-roupa de uma sala vazia da mansão e descobre que ele é, na verdade, uma passagem mágica para outro mundo: Nárnia.

Em Nárnia, Lúcia encontra um fauno chamado Sr. Tumnus, que lhe conta que o reino está sob o domínio da Feiticeira Branca, uma tirana que lançou um feitiço de inverno eterno sobre a terra, impedindo a chegada do Natal e da primavera. Tumnus deveria entregar Lúcia à Feiticeira, como manda o regime opressor, mas decide protegê-la e a ajuda a retornar ao mundo real, exatamente no mesmo momento em que partiu, como se nada tivesse acontecido. Quando ela conta aos irmãos sobre Nárnia, ninguém acredita, exceto mais tarde, quando Edmundo também entra no guarda-roupa.

No entanto, ao invés de encontrar Tumnus, Edmundo segue um caminho diferente de Lúcia e conhece a própria Feiticeira Branca, que o encanta com manjar turco, o doce favorito dele, que estava enfeitiçado. Aproveitando o momento, ela o manipula com promessas de poder e de tornar-se rei se trouxer seus irmãos até ela. Edmundo, enfeitiçado e egoísta, aceita a proposta. Alguns dias depois, os quatro irmãos acabam entrando em Nárnia, guiados por Edmundo, e descobrem que o fauno Tumnus foi preso por ajudar Lúcia.

Estavam prestes a voltar ao mundo real quando acabam conhecendo dois castores falantes, que os levam até Aslam, o verdadeiro rei de Nárnia. Aslam é um grande leão, símbolo de sabedoria, justiça e sacrifício. Ele representa a esperança de libertação de Nárnia, pois havia uma antiga profecia que diz que quando dois filhos de Adão e duas filhas de Eva (os irmãos Pevensie) se sentarem nos tronos do castelo de Cair Paravel, o reinado da Feiticeira terminará.

Enquanto os irmãos descobrem mais sobre isso com os castores, Edmundo foge para encontrar a Feiticeira, esperando receber o prometido, mas ela o

aprisiona. Aslam negocia a libertação do menino, mas a Feiticeira exige que o traidor deve morrer, assim como diz a magia profunda que rege o mundo de Nárnia. Para salvar Edmundo, Aslam oferece sua própria vida em troca, sendo levado a Mesa de Pedra e morto pela Feiticeira Branca em um ritual sombrio.

Contudo, no amanhecer seguinte, Aslam ressuscita, pois, uma magia ainda mais profunda diz que quando uma vítima inocente, livre de traição se oferece por um traidor, a própria morte se desfaz. Com isso, Aslam retorna, liberta os prisioneiros da Feiticeira e segue para liderar com Pedro, que já estava acontecendo, a grande batalha final, onde enfrentam as tropas do mal com bravura. Edmundo, mesmo arrependido, se redime ajudando a destruir o cajado mágico da Feiticeira, enfraquecendo-a. Ao final, a Feiticeira Branca é derrotada por Aslam e Nárnia é libertada.

Os quatro irmãos são coroados como reis e rainhas de Nárnia e governam com sabedoria por muitos anos. Já adultos, durante uma caçada na floresta, eles reencontram o caminho de volta para o guarda-roupa e, ao atravessá-lo, retornam ao mundo real, no mesmo momento em que partiram. A aventura os transforma profundamente, e embora o guarda-roupa permaneça, sabem que o caminho de volta a Nárnia só será revelado no tempo certo.

TRANSPOSIÇÃO DIDÁTICA: LITERATURA E CINEMA

A narrativa literária de *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* passa a ser filme. Algumas possibilidades de trabalhar a formação do leitor perpassa pelo estudo das conexões entre a narrativa do livro com o filme produzido a partir da literatura. Relações entre as semelhanças e as diferenças é uma forma de estudar a arte e propor atividades pedagógicas para que a formação de leitores seja efetivada.

Brevemente, vamos sinalizar passagens iniciais da obra literária e da arte cinematográfica que poderão ser ressaltadas nas dinâmicas de formação de leitor. Assim, alguns fragmentos da narrativa podem ser atrelados às cenas do filme, provocando telespectadores e leitores para despertar a atenção diante dessas manifestações artísticas e possíveis reflexões e diálogos entre estudantes, no caso de atividades escolares de formação de leitores.

No início da narrativa literária, o leitor é introduzido ao texto a partir de quatro personagens, as quais são crianças que saem de Londres por razão dos ataques durante a guerra. Quando no início do filme, quem assiste é apresentado ao ataque aéreo e a fuga da mãe com as crianças, momento em que a personagem Edmundo volta para buscar uma foto do pai, combatente de guerra e o personagem Pedro se mostra protetor dos mais jovens. Algumas aproximações são possíveis, no entanto, no livro não está explícito que o pai das

crianças é combatente de guerra, apenas é possível imaginar, considerando-se que as personagens da narrativa literária são a mãe e as crianças.

Seguindo na perspectiva da relação entre a obra literária e cinematográfica, no livro, a narrativa sugere que a casa em que as crianças vão é no campo, afastada dos ataques. Já no filme, este detalhamento nos é mostrado por meio das diversas imagens do trem andando para longe. Após chegarem à casa no interior, as crianças buscam atividades para fazerem. Chove muito e no livro, Pedro convida seus irmãos para explorarem o ambiente da casa. Já no longa-metragem eles brincam de esconde-esconde para distrair Lúcia. Mas, nas duas narrativas ela fica sozinha com o grande guarda-roupa.

Nesta situacionalidade das narrativas, é muito interessante que se invista na formação do leitor, provocando à reflexão de espectadores e de leitores. No livro, as personagens não encontram o guarda-roupa coberto por um lençol branco, mas no filme há mais suspense e tensão nas cenas, e as personagens observam o lençol. Detalhes são transformados do livro para a tela, Lewis (2011) escreve que não há nada na sala, apenas uma mosca sem vida na janela e, no filme o telespectador pode ver a mosca voando para depois cair morta. Nesta mesma perspectiva de aproximarmos e de ressaltarmos as diferenças dos detalhes iniciais do livro e do filme, na narrativa literária o autor escreve que a personagem Lúcia se admira com duas bolinhas de naftalina que rolam quando ela abre o guarda-roupa e, na arte cinematográfica as bolinhas aparecem rolando quando Lúcia abre o guarda-roupa.

Neste viés, de uma breve comparação, o que objetivamos ressaltar é a possibilidade de trabalharmos com as diferentes narrativas, mostrando com leituras em voz alta, com passagens do filme, comparando ou somente apresentando as narrativas do livro e do filme. Levar a arte para a aula, formar leitores curiosos, críticos e reflexivos, interessados em narrativas e linguagens que dialogam, é inovar na formação de leitores no processo de elaboração de conhecimento.

De modo não conclusivo, mas no recorte deste estudo, citamos Brion (2013), que pesquisou arte literária e cinematográfica a partir dessa obra. Em seu estudo Brion (2013) afirma que,

[...] o diretor fez as alterações necessárias para imprimir ao texto de Lewis os traços de uma superprodução de ação preservando o carisma de seus personagens e a atmosfera peculiar de Nárnia. Em outras palavras, Adamson conformou às exigências da tela a mesma história que o escritor colocara primeiro no papel. O resultado foi uma adaptação de grande sucesso comercial e crítico, indicada a dezenas de prêmios e vencedora do Oscar de melhor maquiagem no ano de 2006. (Brion, 2013, p. 81)

Em vista disso, comparamos as cenas iniciais do filme, realizando as percepções possíveis de telespectadores e leitores, buscando entender como as escolhas de fidelidade, ou não, contribuíram para a narrativa fílmica com base na narrativa literária. Aos docentes que trazem à aula narrativas a exemplo de *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, cabe compreender que cada arte tem seu potencial, em que leitores e telespectadores não precisam atentar para a fidelidade entre as obras, mas valorar como experiências distintas a partir da arte. Bazin (1950), mesmo entendendo o cinema como uma arte autônoma e sabendo que nunca se deve buscar algo igual, considera-o uma arte que sobrevive da mistura com as outras artes, e que, por isso, a literatura também faz parte dele, e a fidelidade não o desmerece, mas também o eleva.

A FORMAÇÃO DE LEITORES LITERÁRIOS E SUA RELAÇÃO COM A ARTE CINEMATOGRAFICA

Ainda que neste texto não propomos um estudo comparativo entre literatura e cinema, vale lembrar que é a partir da literatura que tivemos o cinema, que nasce para ser representação fílmica de criações e de narrativas literárias. Então, com o cinema tivemos novas maneiras de narrar e contar histórias, portanto, transpor a linguagem literária para a fílmica. Atualmente, podemos observar que o cinema se consolida, pois era visto inicialmente como uma “atração, isto é, como uma técnica que encantava as plateias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas” (Brito, 2006, p. 138). Mas, tínhamos, até o século XIX, apenas a arte literária. Importa sublinhar que a arte cinematográfica e a arte literária são independentes.

Neste estudo que considera a narrativa literária e a cinematográfica de *As Crônicas de Nárnia*, podemos observar que há aproximações e distanciamentos dessas representações da arte, enquanto nem sempre essas são fidedignas à obra anterior. Segundo a explicação de Brito (2006, p. 29) é possível identificar que a “adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a *transposição* não trai nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística”.

Com efeito, neste estudo interessa-nos a possibilidade de considerar que a arte literária e fílmica podem ser companheiras na formação de leitores, a partir das contribuições das duas narrativas. Logo, é preciso ensinar a ler e letrar na expectativa da compreensão de distintas linguagens. Na concepção de Kleiman (2004, p. 151), ensinar a ler é utilizar distintas fontes, é “ensinar, antes de tudo, que o texto é significativo [...] criar uma atitude que faz da leitura a procura pela coerência”.

Nesta perspectiva, a leitura literária precisa ser incentivada e desenvolvida, pois é constitutiva na formação humana. Bamberger (1998, p.24) explica que deveríamos

incentivar os estudantes à leitura, com ensino crítico e divertido, estimulando para que fossem definindo os gostos por diferentes textos, autores, narrativas. Livros possibilitam a leitura não apenas de palavras, mas culturas, lugares e tempos que vão fazer sentido a atividade de leitura. Neste viés, Bamberger explica que,

[...]quando um leitor compreende o que lê, está aprendendo; à medida que a sua leitura o informa, permite que se aproxime do mundo de significados de um autor e lhe oferece novas perspectivas ou opiniões sobre determinados aspectos... a leitura nos aproxima da cultura, ou melhor de múltiplas culturas e, neste sentido, sempre é uma contribuição essencial para a cultura própria do leitor. (Bamberger, 1998, p. 46)

Nesta direção, fazer uso de outras linguagens, a exemplo da arte cinematográfica, é uma estratégia interessante para se formar leitores literários. Segundo Geraldi “a leitura do texto como pretexto para outra atividade define a própria interlocução que se estabelece. [...]é preciso retirar os textos dos sacrários, dessacralizando-os com nossas leituras, ainda que venham marcadas por pretextos” (Geraldi, 2006, p. 92).

Neste contexto da formação de leitores literários, identifica-se a importância da arte cinematográfica, porque esta é um meio que possibilita experiências com narrativas literárias que foram transcritas para as telas. São ideias, histórias, fantasias, culturas, entretenimentos que dinamizam a relação de narrativas literárias com outras linguagens. Logo, estímulos a partir de filmes podem gerar interesse para a leitura de diferentes textos.

O cinema e a literatura são artes que, ao serem relacionadas, podem compor práticas pedagógicas inovadoras no processo ensino-aprendizagem. É indiscutível no contexto escolar que se oportunize atividades de leitura e de experiência das artes, pois a vivência com distintas linguagens gera a possibilidade de enriquecer e ampliar o conhecimento dos estudantes. Segundo Cosson (2014, p. 104), “ler para o outro nunca é apenas oralizar um texto. Ledor e ouvinte dividem mais que uma reprodução sonora do escrito, eles compartilham um interesse pelo mesmo texto, uma interpretação construída e conduzida pela voz”. A interação é importante enquanto experiência e troca significativa e a responsabilidade com a formação de leitores é de toda sociedade. Conforme explica Solé (1998),

Para tornar os alunos bons leitores – para desenvolver, muito mais do que a capacidade de ler, o gosto e o compromisso com a leitura –, a escola terá de mobilizá-los internamente, pois aprender a ler (e também ler para aprender) requer esforço. Precisar fazê-los achar que a leitura é algo interessante e desafiador, algo que, conquistado plenamente, dará autonomia e independência. Precisar torná-los confiantes, condição para poderem se desafiar a “aprender fazendo”. Uma prática de leitura que não desperte e cultive o desejo de ler não é uma prática pedagógica eficiente. (Solé, 1998, p. 72)

O recurso filmico é uma ferramenta que amplia a possibilidade de práticas educativas relacionadas com a formação de leitores, motivação que poderá agregar no desenvolvimento intelectual e crítico- reflexivo dos estudantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste estudo que tinha como questões norteadoras refletir sobre como o cinema pode colaborar no desenvolvimento da leitura e como despertar o estudante por meio da linguagem cinematográfica para que esse se torne um leitor literário, é possível apontar que as duas artes, literária e fílmica colaboram entre si para a melhor compreensão do aluno em relação a história apresentada. Com isso, foi possível perceber que ambas as artes, podem ser parceiras na formação de leitores. Há potencialidades no que tange à formação de leitores literários, considerando as relações entre a arte cinematográfica e a arte literária.

Assim, como desdobramento futuro deste estudo, identificamos que é pertinente realizar planejamento pedagógico com filmes e encontros de leitura com base no livro *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis,2011) com atividades e rodas de conversa. Assim como, encontros para assistir à adaptação cinematográfica desta obra e leitura da narrativa, nos quais os participantes poderão realizar conexões entre a obra literária e fílmica.

Neste entorno, as artes, literária e fílmica, podem ser parceiras na formação de leitores, contribuindo para que leitores e telespectadores reflitam mais sobre a narrativa, alargando seus conhecimentos e reflexões, a partir das conexões realizadas entre as duas versões da história. É válido sublinhar que o cinema e a literatura são potenciais em arte com desafios distintos aos leitores e telespectadores, que juntas poderão trazer mais vivências e aprendizagens. São essas diferenças de estéticas que trazem ainda mais valor à arte.

REFERÊNCIAS

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA. Direção: Andrew Adamson. Produção: Mark Johnson, Philip Steuer. Intérpretes: Tilda Swinton, Liam Neeson, Georgie Henley. Estados Unidos: Walt Disney Pictures; Walden Media, 2005. 1 DV.

BAMBERGER, Richard. **Como incentivar o hábito de leitura.** São Paulo: Ática, 1998.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRION, Nicolai Henrique Dianim. **A releitura de O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa no cinema.** 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8115>. Acesso em: 20 mar. 2025.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo: UNIMARCO, 2006.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

GERALDI, João Wanderley (org.) **O texto na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2006.

KLEIMAN, Angela. **Leitura: ensino e pesquisa**. Campinas, S. Paulo, 2004.

LEWIS, C.S. **As Crônicas de Nárnia**: volume único. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

TURINO, Isabella. **Literatura e cinema**: As conexões em “As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa”. Dissertação (Mestrado), p. 127p., 2023. Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCT/UNESP). Campus de Presidente Prudente. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstreams/11642d05-da68-4aa3-ae2d-f01c1bfcc1f2/download>
Acesso em: 26 mar. 2025.

CAPÍTULO 14

PRINCESA PROMETIDA, A ADAPTAÇÃO DE UMA ADAPTAÇÃO DE UMA OBRA QUE NUNCA EXISTIU

Elias Montes Neves¹

INTRODUÇÃO

A adaptação de uma obra pode ser realizada de diversas maneiras, com diferentes focos ou objetivos. Da mesma forma, existem múltiplas circunstâncias que criam uma boa adaptação. Os elementos e estruturas necessários para a adaptação de cada obra, depende inteiramente do objetivo final que o autor apresenta, seja a intenção de manter as cenas que compõem a narrativa, de conservar o sentimento passado ao público ou mesmo o tom da obra original, cada alvo irá exigir diferentes ajustes.

Em 1987, em meio ao ressurgimento do gênero de fantasia no cinema, a *20th Century Fox* lançou “A Princesa Prometida”, dirigido por Rob Reiner e roteirizado por William Goldman². O filme é uma adaptação de sua própria obra literária, embora essa relação seja mais complexa do que aparenta à primeira vista. O título completo do livro é, na verdade, *The Princess Bride: S. Morgenstern’s Classic Tale of True Love and High Adventure, The “Good Parts” Version*, em português, “A Princesa Prometida: Um conto clássico de amor verdadeiro e grandes aventuras”, de S. Morgenstern, versão com as “partes boas”, edição fictícia supostamente adaptada por Goldman a partir de um texto original inexistente, recurso que acrescenta uma camada de ironia e metalinguagem à narrativa.

Publicado em 1973, o livro parte da premissa que existiria uma obra antiga intitulada simplesmente “A Princesa Prometida”, que teria marcado a infância de William Goldman como sua leitura favorita. Já consagrado como escritor, Goldman decide reencontrar o livro que seu pai costumava ler para ele em dias chuvosos, a fim de presentear o próprio filho. A descoberta, porém, é amarga, porque o texto original revela-se entediante, repleto de tramas políticas enfadonhas, páginas dedicadas a arrumações de malas, aulas de etiqueta e intermináveis tratados diplomáticos. A versão que Goldman guardava na

1 Mestrando do Curso de Literatura e Outras Artes na Universidade de Brasília - UnB DF. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9929291644628241>. E-mail: eliasmontesneves@gmail.com

2 GOLDMAN, William. **A Princesa Prometida**. Traduzido por Alice Mello. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

memória, de forma tão clara, não era o livro “real”, mas a versão que seu pai havia improvisado, selecionando apenas as “partes boas”.

William Goldman³, então, se encontra na posição de editor de uma obra que nunca existiu. Ele decide se dedicar à publicação de uma edição resumida de “A Princesa Prometida”, descrevendo capítulos inteiros com notas autorais e comentando cenas que gostava ou não, na leitura do pai. O livro se torna, assim, uma obra *metatextual* na sua forma mais exposta, ao utilizar artifícios que só podem ser alcançados por meio da escrita, com explicações de enredo que são passados diretamente pela narração de autor, mas que nunca se tornam uma leitura cansativa e monótona. Pelo contrário, a edição de Goldman permite que o livro se aprofunde nos momentos mais emocionantes da história, além de passar a idéia de uma narrativa íntima, como uma discussão entre família.

Em uma obra marcada pela metalinguagem, um livro que constantemente recorda ao leitor que está, de fato, diante de um livro, surge a questão: Como seria possível transpor tal experiência para o cinema? Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon⁴ define a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária, mas algo próprio, de natureza palimpséstica”. Assim, para a autora, adaptar não significa meramente copiar uma obra para outra mídia, mas recriá-la, reconfigurando sua linguagem, sua ambientação e seus códigos a fim de acomodá-la ao novo meio comunicativo desejado.

Esse entendimento de mídias, como meios que demandam diferentes elementos e estratégias para a comunicação é o que chamamos de *intermedialidade*, estudo que se baseia na busca pelo conhecimento da relação entre mídias, e como suas diferenças e similaridades afetam a percepção de uma obra pelo público. O conceito de *intermedialidade* utilizado ao longo do texto será baseado nos textos de Lars Elleström⁵.

Diante do que foi inicialmente exposto, este texto tem como objetivo identificar e analisar a *intermedialidade* da obra a partir de duas vertentes: a utilização de elementos narrativos dos contos de fadas tradicionais na ambientação e o papel do sentimento da audiência como eixo central da adaptação. A análise se desenvolve por meio de estudos intermediáticos e da comparação entre o romance e o longa-metragem. Nesse percurso, abordaremos os três “autores”, ainda que, paradoxalmente, haja apenas um, S. Morgenstern, apresentado

3 GOLDMAN, William. **A Princesa Prometida**. Traduzido por Alice Mello. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

4 HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2a ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013, p. 30.

5 ELLESTRÖM, Lars. **Adaptação e Intermedialidade**. Tradução Erika Viviane Costa Vieira. In: ELLESTRÖM, Lars. *Medialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

como o autor fictício de “A Princesa Prometida”; William Goldman, enquanto editor da versão intitulada “A Princesa Prometida: as partes boas”; e o próprio Goldman novamente, desta vez como roteirista da adaptação cinematográfica.

“A PRINCESA PROMETIDA” - O FILME, COM AS PARTES BOAS

O COMEÇO DA HISTÓRIA

A primeira imagem que os espectadores do filme “A princesa prometida” veem são os gráficos de um videogame de baseball. A imagem é inesperada, desconexa do título do filme e do pôster da obra. A câmera então se afasta para mostrar um garoto em sua cama, lenços de papel espalhados ao redor do quarto, dando a entender que o garoto está passando por um período acamado. Sua mãe entra no quarto com a notícia que o avô do menino veio visitá-lo, e que ele trouxe um presente. Na mão do avô então vemos: “A princesa prometida”, por S. Morgenstern.

A cena é efetiva por duas razões. A primeira é que o avô é imediatamente colocado na posição de narrador da história, permitindo que o filme utilize a narração como instrumento de associação aos contos de fadas e contos de ninar. A memória afetiva serve como atalho para o encanto da obra, e mesmo que a audiência esteja sendo exposta à história pela primeira vez, a sensação de nostalgia é presente. A cena também parece referenciar o pai de Goldman, com o avô lendo e editando a obra enquanto ela discorre.

A segunda utilidade da cena é de preparar o espectador para os anacronismos da obra. Ao longo do texto, Morgenstern utiliza expressões como “só que ainda não existiam úlceras”, ou “Isso foi antes de a Europa existir.” Sobre os anacronismos de Morgenstern, Goldman diz o seguinte:

Ou Morgenstern falava sério, ou não. Ou quem sabe estava falando sério algumas vezes e em outras, não. Mas ele nunca revelava quando estava falando sério. Ou talvez fosse apenas seu modo de dizer com estilo ao leitor: ‘isto não é real; nunca aconteceu’⁶.

Dessa forma, o início inesperado da cena, com sua imagem e som que destoam do que a audiência espera de um filme tradicional de fantasia serve para estabelecer com o público o tipo de narrativa que Goldman utiliza em seu livro. A ideia neste momento não é de adaptar a obra de maneira literal, mas de basear a adaptação no sentimento que o leitor tem ao se deparar com as anotações de Morgenstern, ou com os comentários de William.

6 GOLDMAN, William. **A Princesa Prometida**. Traduzido por Alice Mello. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019, p., p. 37; 41; 43.

Em seu texto “Adaptação e *Intermedialidade*”, Lars Elleström ⁷argumenta que o estudo de *intermedialidade* se torna necessário para o estudo da adaptação. Na obra escrita, o sentimento de surrealismo é alcançado por meio da narrativa de Morgenstern e das notas de rodapé de Goldman, que diversas vezes parecem brigar pelo controle da narrativa. Como seria impossível transpor essa estratégia para o meio audiovisual, Goldman opta, em seu roteiro, em utilizar visuais e falas para criar a ambientação de um universo bizarro, onde os anacronismos do livro poderiam ser reais. Essa mudança de elementos para melhor acomodar o meio é exatamente o que Elleström quer dizer quando ele pede o entendimento das semelhanças e diferenças das mídias no estudo da *intermedialidade*.

A *INTERMEDIALIDADE* E A ADAPTAÇÃO COMO ELEMENTO NARRATIVO

O primeiro capítulo do livro é intitulado ‘A noiva’ e segundo Goldman, ele foi publicado na íntegra. O capítulo tem trinta e quatro páginas, e fala sobre a infância e juventude de Buttercup, que viria a ser a mulher mais bonita do mundo. O capítulo se inicia com a descrição de três mulheres que mantiveram a posição durante estágios da vida de Buttercup. Esses parágrafos são compostos inteiramente de narrativas descoladas que não auxiliam na progressão de eventos da história. Como traduzir essa narrativa para o meio audiovisual? A resposta de Goldman é o corte completo do conceito, quase central do livro, da mulher mais bonita do mundo.

É irônico que “A noiva” seja um capítulo intocado por Goldman, e que em sua adaptação, é quase inteiramente cortado. Os longos diálogos e relacionamento conturbado entre Westley e Buttercup são resumidos a uma cena de menos de três minutos, e a visita do Conde à fazenda dos pais de Buttercup é retirada da história. A ascensão de Buttercup ao título de ‘mulher mais linda do mundo’ é de pouca importância no longa-metragem, e a morte de Westley é ainda mais repentina, já que não nos é oferecido o privilégio de suas cartas.

Esse corte não é feito sem motivo. A promessa da adaptação da obra, tanto em sua versão escrita resumida e em seu longa-metragem, é de mostrar apenas as partes boas ao público, mas a definição de ‘partes boas’ varia dependendo da mídia em que a história é contada. O crítico literário Lars Elleström fala sobre a diferença de representações do mesmo conceito em diferentes mídias. Para ele, aquilo que entendemos como “o tempo” em relação a um filme não é o mesmo entendimento do “tempo” que associamos à uma obra de artes visuais ou ao “tempo” presente em uma obra escrita.

7 ELLESTRÖM, Lars. **Adaptação e Intermedialidade**. Tradução Erika Viviane Costa Vieira. In: ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

Para o ser humano, nada existe fora da percepção. Contudo, é crucial discriminar teoricamente o material e a percepção do material, se quisermos entender como as mídias podem ser relacionadas umas com as outras. Devemos ser capazes de determinar até que ponto certas qualidades pertencem aos aspectos materiais de uma mídia e até que ponto fazem parte da percepção.⁸

Nesse sentido, pensando nos argumentos de Elleström, é possível extrapolar que se a concepção de tempo, de percepção, e de caracterização, varia de mídia para mídia, a noção de qualidade e do que torna uma obra “boa” também irá variar. Em um romance de quase 400 páginas (com uma duração que depende da tradução) a prosa fragmentada de Morgenstern é cativante, e mantém o foco do leitor de maneira efetiva, mas no contexto de um filme de fantasia dos anos 1980, as partes boas são as lutas, perseguições e diálogos cômicos que Goldman transporta para a tela com facilidade.

E mesmo dentro do texto, o filme também tem motivo para cortar as cenas mais emocionais. O artifício do personagem do menino que escuta a história serve também como uma razão para as mudanças feitas. Desde o começo o garoto parece receoso de ouvir uma história de romance, ou como ele a chama “*a kissing book*”. Por essa razão o corte das cenas mais melodramáticas também é efetivo de maneira textual.

Sendo assim, mesmo com os cortes feitos por Goldman⁹, o filme parece conversar muito bem com os temas apresentados no livro. A idéia aqui é de que a narrativa de contos de fadas diverge, dependendo de quem ou como eles são contados. Na tradição oral, que se aproxima do que é alcançado no audiovisual, a história é resumida e editada para que a trama seja mais facilmente contada, sem depender de narrações longas e descritivas demais, ou ajustada para servir às necessidades do ouvinte.

Ao aproximar a estrutura narrativa dos contos de fadas tradicionais, Goldman utiliza a *intermedialidade* como ponto de partida para a interpretação da audiência. Em “O narrador”, Walter Benjamin¹⁰ observa que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores.” Assim, o público já familiarizado com as clássicas aventuras de princesas, heróis e piratas, encontra-se predisposto à suspensão da descrença, permitindo que elementos mais fantasiosos da narrativa de Morgenstern, como os “Roedores de

8 ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermidiáticas**. Tradução Glória Maria Guiné de Mello, 2017, p. 57.

9 GOLDMAN, William. **A Princesa Prometida**. Traduzido por Alice Mello. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

10 BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas vol.1. 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1987.

Tamanho Descomunal”, “Os Rochedos da Perdição” e “O Pântano de fogo”, integrados ao imaginário coletivo, sejam aceitos pelo público com facilidade.

Também segundo Benjamin “um dos elementos mais valiosos da narrativa oral é a vivência do narrador, a proximidade de quem conta a história ao conto em si”. Essa proximidade é atingida de duas maneiras em “A princesa Prometida”. No livro, Morgenstern é um cidadão de Florin, país fictício onde o relato se passa. O autor é desiludido com a própria pátria e utiliza o conto para denunciar a corrupção e a falta de ética da monarquia Florinense. No filme, essa proximidade assume um tom mais afetivo, evidenciado nas palavras do avô: “*And this is a very special book. It was the one my father used to read to me when I was sick and I used to read it to your father.*” (“Este é um livro muito especial. Foi aquele que meu pai costumava ler para mim quando eu estava doente, e que eu costumava ler para o seu pai”).

Eu acredito que a diferença entre os dois narradores agregue ainda mais valor para cada versão da obra. O livro tem a liberdade de se demorar em descrições do grande vilão, Humperdinck, em sua arrogância, e a liberdade de estabelecer o reino de Florin e a história por trás do país. A composição do universo de “A Princesa Prometida” é tão rica e abrangente quanto aquela das grandes obras da fantasia tradicional, como “O Senhor dos Anéis”, “As Crônicas de Gelo” e “Fogo” ou “As Crônicas de Nárnia”. No entanto, a narrativa de Goldman, permeada por comentários e resumos em linguagem contemporânea, confere ao texto uma simplicidade maior, tornando-o mais acessível sem perder a profundidade.

Os leitores terminam a obra com conhecimento dos pormenores políticos de Florin, sua rivalidade com a nação de Guilder e as tradições que envolvem celebrações para o casal real, começando oitenta e nove dias antes das núpcias. No entanto, em vez de apresentar essa cultura por meio de longos discursos, Goldman nos conta de forma literal, quase pontual, listando cada tradição. Esse discurso permite que o núcleo narrativo permaneça centrado no desenrolar da história de Buttercup, Westley, Inigo e Fezzik. A estrutura da obra literária é objetiva, característica que pode soar pejorativa para alguns críticos literários, mas que auxilia na popularidade da obra.

Por sua vez, a narração do avô no longa-metragem de Rob Reiner cria um vínculo emocional com a obra. No decorrer do filme, o avô e o menino são personagens secundários, sem peso real dentro da trama, e, no entanto, eles são a janela afetiva do público para a obra. Os sentimentos demonstrados pelo neto se assemelham àqueles que os espectadores sentem quando o enredo se desenrola. O exemplo mais marcante ocorre na cena das enguias berrantes, em que um momento de grande tensão é abruptamente interrompido pela voz do avô, quando

diz, “*She does not get eaten by the eel at this time*” (“Ela não é devorada pela enguia neste momento”). Trata-se de uma passagem assustadora, situada durante o sequestro de Buttercup. Como Westley, até então, já havia sido declarado morto, a morte da protagonista surge como uma possibilidade concreta.

“A princesa Prometida” é um dos meus filmes favoritos, e é interessante para mim que toda vez que eu apresento o filme para uma pessoa nova, esse é um momento de virada na percepção da obra. Até essa cena seria fácil interpretar “A Princesa Prometida” como um filme qualquer, feito no auge da era fantástica dos anos 80. Filmes como “A lenda”, de Ridley Scott (1985), “A história sem fim”, de Wolfgang Petersen (1984) e “Conan, O Bárbaro”, de John Milius (1982), que fazem parte da lista de obras da década de 80 e que trouxeram o gênero da aventura fantástica para o cinema. Mas nenhum desses filmes solidificou seu lugar na cultura *pop* da mesma maneira que “A princesa Prometida”.

A cena de interrupção do avô faz com que a audiência perceba o quanto ela se importa com os personagens que formam essa história. Assim como o neto, podemos fingir que não nos importa se Buttercup vive ou morre, mas a figura do avô, do narrador, reconhece que isso é mentira. O filme lembra o público que este está apenas ouvindo uma história, mas ao invés de ser um lembrete condescendente, Goldman nos conforta. Você deve se importar com a mocinha da história. Isso é o que faz de um conto de fadas algo que é recontado tantas vezes.

É possível categorizar essa conexão emocional como uma Modalidade Semiótica. As modalidades para Elleström são bases de entendimento de mídias, conexões que são feitas visando o entendimento do que as mídias têm em comum, seus aspectos mais substanciais. A modalidade semiótica seria assim, o entendimento da mídia em relação a ícones e símbolos conhecidos para o indivíduo que é exposto à mídia. Essa modalidade pode ser simplificada até sua base, o entendimento de que uma imagem de uma cadeira faz referência direta, e quer representar, uma cadeira. Mas a modalidade também pode ir além, como a ideia de que o uso de estruturas clássicas e da iconografia de contos de fadas cria uma conexão com essas obras e cria assim, uma memória afetiva que coloca o filme em posição de destaque quando comparado a obras similares da mesma época.

PERSONAGENS E O DIÁLOGO

Entre todas as diferenças entre a narrativa escrita e a audiovisual, é interessante notar o que foi mantido. Nesse caso, o diálogo presente em “A Princesa Prometida”. Se os anacronismos da obra são divertidos durante a narração, eles se tornam poesia na boca dos personagens.

Cada personagem é perfeitamente construído, com suas motivações, fraquezas e personalidades bem estabelecidas desde sua primeira aparição. No

livro de Morgenstern, logo depois que Inigo, Fezzik e Vizzini são apresentados, uma porção da história é dedicada ao que levaram os três até o sequestro da princesa. Embora o longa-metragem não possa dedicar tanto tempo assim para os personagens, os pontos principais dessas histórias são mantidos, assim como muitas de suas falas mais famosas.

No caso de Inigo, por exemplo, Morgenstern descreve o seu pai, Domingo, como o melhor fabricante de espadas que o mundo já viu. Morgenstern então narra o encontro entre Domingo e um homem com seis dedos na mão, o primeiro desafio que o armeiro encontra em décadas, e a conquista de criar a arma perfeita para tal sujeito. Quando o homem veio buscar a espada, ele se recusa a pagar e mata Domingo na frente de Inigo. É assim que a busca por vingança se torna o objetivo principal do personagem, e a frase “Meu nome é Inigo Montoya, você matou meu pai. Prepare-se para morrer.” se torna um marco da cultura pop.

Ao invés de retirar da audiência o que é uma forma extraordinária de expôr motivações, Goldman utiliza o momento de apresentação de Inigo para aprofundar o personagem de uma forma diferente. Inigo ajuda o inimigo mascarado que persegue os sequestradores e a princesa a subir os penhascos da perdição, assim como ele faz no livro, mas enquanto espera que este recupere o fôlego pela escalada, ele decide lhe contar sua trama de traição e vingança. A cena de Goldman permite que o público veja Inigo como um homem de honra, que oferece dignidade ao inimigo e que honra suas promessas, além de ser alguém simpático que busca uma conexão humana. A caracterização de Montoya então se fortalece nessas pequenas mudanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O amor do público em relação a adaptação de “A Princesa Prometida” é inegável. Além de referenciado em mais de 50 obras de acordo com sua página no website IMDb¹¹, mais de 41,000 pessoas incluem o filme como um de seus quatro favoritos no site Letterboxd¹². O filme chegou a receber uma segunda adaptação durante a pandemia em dezembro de 2020, com atores em suas casas reencenando o filme cena por cena, e editando a filmagem para criar o chamado “*The Princess Bride: Home Movie*”, com o objetivo de arrecadar fundos para a organização World Central Kitchen, uma ONG que visa auxiliar populações e fornecer alimentos após desastres naturais.

11 **The Princess Bride (1987)**. Connections. IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0093779/movieconnections/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

12 **Fans of The Princess Bride**. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/the-princess-bride/fans/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Considerando a narrativa que Goldman cria ao acompanhar a história, o carinho e memória afetiva relacionada a seu pai e a leitura do conto, esse afeto se mantém central na obra adaptada, e transborda para o público. Ao focar a adaptação de “A Princesa Prometida” na emoção familiar de um conto de fadas lido a uma criança doente ou uma história para dormir, Goldman cria um vínculo emocional com os telespectadores que perdura além da duração do filme. A narrativa metalinguística e anacrônica cria um tom único, difícil de replicar, que torna a obra memorável.

Esse tom é o mesmo na obra escrita e no produto audiovisual, um feito da adaptação bem realizada. Ao seguir os pensamentos de Linda Hutcheon e de Lars Elleström, ao focar na acomodação da história ao invés de uma cópia perfeita e ao entender os aspectos do meio narrativo pelo qual a trama é contada, Goldman consegue preservar o que torna seu livro especial e único. O resultado final é um longa-metragem que mantém a atmosfera fantástica e ao mesmo tempo familiar que “A Princesa Prometida” oferece, ainda que os elementos utilizados para alcançar esse objetivo sejam diferentes dependendo da mídia analisada.

Dessa maneira é possível concluir não só que o filme “A Princesa Prometida” é uma adaptação notável, mas também quais aspectos são responsáveis pelo seu êxito. A maestria, ao utilizar diferentes estratégias e elementos para alcançar o tom narrativo desejado tornam William Goldman, um escritor e roteirista admirável, é uma grande inspiração para qualquer autor que deseja trabalhar com o fascinante meio das adaptações.

REFERÊNCIAS

- A PRINCESA PROMETIDA. Direção: Rob Reiner. Produção: ACT III Communications. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1987. 1 DVD.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol.1. 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARVALHO, Raimunda Claudiana Elias; DO MONTE, Rochelly Alves. **A NARRATIVA NA TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA DOS CONTOS DE FADAS: VERSÕES DE CINDERELA**.
- ELLESTRÖM, Lars. Adaptação e Intermidialidade. Tradução Erika Viviane Costa Vieira. *In: ELLESTRÖM, Lars. Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. Tradução Glória Maria Guiné de Mello. *In: ELLESTRÖM, Lars. Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FANS OF THE PRINCESS BRIDE. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/the-princess-bride/fans/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

GOLDMAN, William. **A Princesa Prometida**. Traduzido por Alice Mello. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2a ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

THE PRINCESS BRIDE (1987) - CONNECTIONS - IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0093779/movieconnections/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CAPÍTULO 15

QUANDO A PÁGINA ENCANTADA VIRA TELA ANIMADA

Cynthia Almeida de Souza¹

INTRODUÇÃO

A literatura infantil constitui uma das formas mais poderosas de introdução ao universo da leitura, da linguagem simbólica e da formação ética e estética das crianças. Marcada por narrativas que entrelaçam fantasia, ludicidade e ensinamentos morais, essa literatura ocupa um lugar central na construção da subjetividade infantil. Com o avanço das tecnologias audiovisuais, muitas dessas obras foram transpostas para o cinema, expandindo seu alcance e conquistando novos públicos. A adaptação cinematográfica da literatura infantil, portanto, não apenas atualiza essas histórias para outras linguagens, mas também redefine a forma como são percebidas, sentidas e interpretadas pelas novas gerações.

O processo de adaptação envolve escolhas estéticas e narrativas que nem sempre visam à fidelidade ao texto de origem, mas sim a sua ressignificação. Como afirma Linda Hutcheon (2011), “a adaptação é uma recriação, não uma cópia”, e isso é especialmente evidente no caso das obras voltadas ao público infantil, nas quais a imagem, o som e a performance dos personagens ganham protagonismo. A linguagem cinematográfica, com seu apelo visual e emocional, permite explorar elementos implícitos nos textos literários e adicionar novos sentidos às histórias já consagradas na cultura infantil.

As adaptações cinematográficas de clássicos da literatura infantil como *O Pequeno Príncipe*, *Matilda*, *Alice no País das Maravilhas* ou *O Menino Maluquinho* revelam como o cinema pode expandir os horizontes da obra original, transformando a palavra escrita em uma experiência visual e sensorial. Conforme destaca Xavier (2005), “o cinema não traduz o texto, mas o interpreta, oferecendo uma nova leitura através da imagem em movimento”. Essa interpretação, no entanto, depende de uma série de fatores, como o público-alvo, a abordagem do diretor, o contexto cultural e até mesmo as exigências do mercado audiovisual.

Outro aspecto relevante é a forma como essas adaptações impactam a recepção das obras literárias. Em muitos casos, as crianças têm o primeiro

1 Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UNB). E-mail: cynthiaalmeida@ufam.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2334534284245867>.

contato com os clássicos da literatura por meio das versões cinematográficas, o que levanta questões sobre a mediação da leitura e o papel das imagens na formação do leitor. Segundo Chartier (1999), “ler é sempre um ato mediado”, e no caso da infância, essa mediação pode ser audiovisual. O filme passa, assim, a funcionar como uma porta de entrada para o livro, mas também pode consolidar-se como a principal referência da história, deslocando o lugar da obra literária.

É importante destacar que a literatura infantil adaptada para o cinema carrega não apenas a narrativa original, mas também valores culturais, ideológicos e sociais que são reinterpretados nas telas. Como aponta Zilberman (2009), “as narrativas infantis são espelhos da sociedade que as produz”, e suas adaptações filmicas atualizam esses espelhos conforme os novos tempos. Isso se reflete, por exemplo, na representação dos personagens femininos, na abordagem de temas sensíveis como morte, diversidade, medo ou amadurecimento, e na forma como a infância é concebida dentro do produto audiovisual.

Ao tratar de literatura e cinema, é fundamental considerar o conceito de intermedialidade, que segundo Rajewsky (2005), trata das relações entre mídias distintas e de como elas dialogam no processo de adaptação. A literatura infantil adaptada para o cinema torna-se, assim, um objeto híbrido, que transita entre o verbal e o visual, o narrativo e o performativo, criando novas formas de expressão que exigem do espectador uma leitura multimodal. Isso desafia também os educadores e mediadores de leitura a trabalharem com essas obras em sala de aula de maneira crítica, reconhecendo os elementos poéticos, simbólicos e ideológicos presentes tanto no livro quanto no filme.

A animação, em particular, desempenha um papel significativo nesse processo. Seu caráter lúdico e sua capacidade de representar o fantástico com naturalidade tornam esse gênero ideal para adaptar as narrativas infantis. Filmes como *Meu Pé de Laranja Lima*, *As Aventuras de Pinóquio*, *O Grifalo* e *O Lorax* demonstram como a animação permite explorar visualmente a metáfora, o absurdo e o imaginário com profundidade e sensibilidade. A cor, a trilha sonora, o ritmo da edição e a expressividade dos personagens criam uma estética própria que se alinha à linguagem da infância e ao universo simbólico do livro.

No entanto, nem todas as adaptações conseguem preservar a complexidade emocional e literária das obras originais. Há casos em que a simplificação narrativa, a valorização da estética em detrimento do conteúdo ou a inserção de elementos mercadológicos podem empobrecer a experiência estética e simbólica da obra. Esse dilema evidencia a necessidade de uma abordagem crítica por parte do público, dos educadores e dos próprios produtores culturais, no sentido de reconhecer que adaptar não é apenas transferir, mas interpretar, recriar e, muitas vezes, problematizar a obra original.

Por outro lado, quando bem-sucedida, a adaptação pode enriquecer a obra literária, conferindo-lhe nova vitalidade e ampliando seu alcance cultural. Ela permite que diferentes gerações se conectem com os mesmos personagens e histórias, mesmo que por meios distintos. A experiência cinematográfica não substitui a literária, mas pode servir de ponte para ela, despertando o interesse pela leitura e pelo aprofundamento da compreensão narrativa. Ao mesmo tempo, oferece uma nova camada de interpretação, visual e sonora, que pode dialogar com as emoções de maneira intensa e imediata.

Diante de tudo isso, levanta-se a seguinte questão: de que modo as adaptações cinematográficas da literatura infantil influenciam a formação do leitor e a compreensão simbólica da obra original entre o público infantojuvenil? O presente artigo tem como objetivo analisar o impacto das adaptações audiovisuais de obras literárias infantis na construção do repertório estético, cultural e emocional das crianças, discutindo como a transposição da linguagem verbal para a linguagem audiovisual pode transformar — positivamente ou negativamente — o sentido e o valor da narrativa original.

DESENVOLVIMENTO

O PAPEL DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NA FORMAÇÃO DO LEITOR INFANTIL E NA MEDIAÇÃO DA LEITURA LITERÁRIA

A adaptação cinematográfica de obras literárias dirigidas ao público infantil exerce impacto significativo na formação do leitor, pois muitas vezes constitui o primeiro contato das crianças com uma narrativa literária clássica. Um estudo recente (Silva, 2024) identificou que o cinema infantil pode atuar como porta de entrada para o livro, criando curiosidade e motivando o hábito da leitura entre crianças de 7 a 10 anos. Esse fenômeno reforça o papel do audiovisual como mediador cultural entre o texto original e o futuro leitor, encorajando um processo de leitura mediada.

No entanto, a adaptação nem sempre preserva os mecanismos estéticos e simbólicos presentes no texto. De acordo com Oliveira e Santos (2022), obras adaptadas frequentemente sofrem simplificação de enredos e dos dilemas morais, o que pode empobrecer a riqueza literária do original. Ao transpor para o cinema, muitas narrativas têm seus elementos literários reduzidos em função da duração e do apelo visual, o que impacta diretamente o repertório simbólico do leitor em formação.

Entretanto, quando bem planejadas, as adaptações são poderosas ferramentas de mediação entre linguagens. Estudos no campo da educação (Pereira, 2020) demonstraram que a exibição de filmes infantis em sala de aula, acompanhada da leitura original e debate, amplifica a compreensão textual

e simbólica das crianças. A correspondência entre imagens em movimento e narrativas verbais permite uma apropriação mais eficaz dos temas, personagens e contextos literários, valorizando o livro em sua dimensão estética e cognitiva.

O papel do mediador – professor, bibliotecário ou responsável – é, portanto, fundamental para que a adaptação cumpra sua função educativa. Conforme apontado por Almeida (2023), quando os mediadores contextualizam as diferenças entre livro e filme, promovem reflexões críticas e incentivam a leitura complementar, fortalecem a formação do leitor literário. Sem essa mediação, a versão fílmica pode se consolidar como referência única, limitando a experiência literária a uma interpretação visual e superficial.

Ademais, a multimodalidade decorrente da adaptação cinematográfica amplia as formas de leitura, pois implica no reconhecimento de narrativas visuais, de linguagem corporal, sonoras e textuais. Garcia *et al.* (2021) observaram que crianças expostas a adaptações audiovisuais desenvolvem maior capacidade de inferência e interação entre diferentes códigos narrativos, um resultado positivo que transfere-se para o modo como elas abordam a leitura de livros.

Em face disso, o presente estudo propõe investigar, primeiramente, em que medida as adaptações cinematográficas de literatura infantil estimulam a leitura literária entre crianças; e, em segundo lugar, de que forma a mediação escolar pode orientar este processo de transposição de linguagem. O objetivo central é analisar os procedimentos dialógicos adotados no ensino que envolvem filme e livro, para compreender seu impacto na formação do leitor crítico e sensível, atento tanto aos elementos visuais quanto verbais da narrativa.

TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS E SIMBÓLICAS NA TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA INFANTIL PARA A LINGUAGEM AUDIOVISUAL

A transposição da literatura infantil para o audiovisual implica profundas mudanças estéticas e simbólicas, pois o cinema não se limita a representar texto, mas o reinterpreta através de elementos visuais e sonoros. Segundo estudo publicado na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (2016), a articulação entre linguagens reconfigura o sentido dos textos, já que a combinação de imagens, sons e gestos produz novos discursos e sentidos sociais, especialmente no contexto de uma sociedade multimidiática.

Ao levar um livro à tela, os cineastas precisam tomar decisões estéticas — cor, composição, estilo visual e ritmo narrativo — que influenciam a recepção simbólica da obra. De acordo com análise de Rildo Cosson (2021), a reconstrução visual de narrativas infantis muitas vezes reforça determinados símbolos e pode alterar o posicionamento ideológico do original, o que afeta a maneira como os leitores-espectadores se conectam com os significados centrais da narrativa.

A animação, em particular, destaca-se como meio eficaz para manter a essência poética dos textos infantis. Moura e Souza (2022) apontam que as recriações simbólicas de personagens e cenários animados possibilitam níveis estéticos que o texto escrito, por si só, não alcança sem uma mediação imagética. Os autores analisam como a estetização dos corpos no cinema de animação impacta a formação do imaginário infantil, reforçando ou subvertendo padrões sociais, a depender das escolhas visuais feitas na adaptação.

Esse processo também envolve reinterpretações simbólicas profundas. Elementos literários como objetos mágicos, cores simbólicas ou estruturas narrativas clássicas ganham novas formas ao se manifestarem por meio da linguagem cinematográfica. A ampliação desses símbolos visa, muitas vezes, dialogar com questões atuais como diversidade, inclusão ou sustentabilidade, sem perder de vista o encantamento que caracteriza a literatura infantil.

Entretanto, há riscos associados à simplificação simbólica. Moura e Souza (2022) também alertam que a lógica de mercado pode priorizar padrões estéticos que reforçam estereótipos — como personagens hipersexualizados ou caricatos — enfraquecendo o potencial crítico e educativo da obra original. Isso revela uma tensão constante entre fidelidade simbólica e apelo comercial nas adaptações cinematográficas de obras infantis.

Diante disso, o problema que orienta esta reflexão é: de que maneira as transformações estéticas e simbólicas presentes nas adaptações audiovisuais afetam a função literária e formativa da obra infantil? O objetivo deste estudo é analisar adaptações cinematográficas — em especial as de animação — identificando seus procedimentos visuais e simbólicos, e avaliando o impacto dessas transformações na experiência estética e cognitiva do público infantil, especialmente no contexto escolar e formativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura infantil ocupa um lugar essencial no desenvolvimento cultural, cognitivo e emocional das crianças, atuando como porta de entrada para o universo simbólico e imaginativo da linguagem. Com a expansão das mídias audiovisuais, as adaptações cinematográficas dessas obras passaram a desempenhar um papel relevante no modo como o público infantojuvenil acessa, compreende e ressignifica essas histórias. O cinema, ao transformar o conteúdo literário em linguagem visual e sonora, oferece novas possibilidades de interpretação, ampliando o alcance das narrativas e contribuindo para a formação estética do público. No entanto, essa transposição exige um olhar crítico sobre o que se ganha e o que se perde no processo.

Ao analisar as adaptações cinematográficas da literatura infantil, é possível identificar transformações estéticas que vão desde a ambientação visual até a linguagem dos personagens, passando pela introdução de novos elementos narrativos e a simplificação de aspectos complexos do texto original. Esses ajustes são muitas vezes necessários para adequar o conteúdo ao formato e às exigências do público cinematográfico, especialmente no que se refere à duração do filme, ao ritmo da narrativa e à sensibilidade visual das crianças. Contudo, tais mudanças também podem comprometer a riqueza simbólica da obra literária, diluindo significados e afetando sua profundidade interpretativa.

Além do aspecto estético, há transformações simbólicas que merecem atenção. As adaptações podem alterar o perfil dos personagens, modificar finais, enfatizar conflitos diferentes ou mesmo omitir passagens relevantes. Essas alterações, embora comuns e até esperadas no campo das adaptações, precisam ser compreendidas à luz da função formativa da literatura infantil. Quando um livro se transforma em filme, ele passa a circular em outra lógica de recepção, com diferentes mediações, o que exige do educador, do crítico e do próprio espectador uma postura mais consciente e ativa frente ao que é apresentado na tela.

Por outro lado, as adaptações também podem atuar como mediadoras da leitura literária, despertando o interesse das crianças pelo texto original. Muitos leitores iniciam seu contato com obras clássicas por meio de suas versões cinematográficas, sendo posteriormente conduzidos à leitura por curiosidade ou incentivo escolar. Esse processo de mediação é particularmente importante no contexto educacional, pois permite que diferentes linguagens dialoguem, ampliando o repertório estético e cultural das crianças. A chave está em saber articular cinema e literatura de maneira pedagógica e reflexiva, sem hierarquizar uma linguagem em detrimento da outra.

O cinema, enquanto linguagem artística, possui autonomia e potencial expressivo próprios. Ele não substitui a literatura, mas pode funcionar como complemento ou porta de entrada para ela. Quando bem elaboradas, as adaptações promovem experiências estéticas ricas, acessíveis e emocionalmente significativas para o público infantil. Elas também possibilitam que novas gerações conheçam obras que permanecem relevantes, ainda que com roupagens atualizadas. Dessa forma, as adaptações contribuem para a preservação e circulação do patrimônio literário infantil, sem abrir mão da inovação narrativa e visual que o cinema oferece.

Diante disso, torna-se evidente que as adaptações cinematográficas da literatura infantil são instrumentos poderosos tanto de comunicação quanto de formação. Elas podem educar, emocionar, entreter e despertar o gosto pela leitura, desde que utilizadas com criticidade e sensibilidade. Cabe à escola, aos

educadores e às famílias promoverem esse diálogo entre livro e filme de modo consciente, valorizando a complexidade de ambas as linguagens e reconhecendo suas contribuições singulares para o desenvolvimento integral da criança. A compreensão dessa inter-relação é fundamental para formar leitores sensíveis, espectadores atentos e cidadãos culturalmente preparados para transitar com autonomia pelos múltiplos textos do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Fernanda. Mediação crítica de adaptações literárias infantis na escola. **Revista Educação & Linguagens**, v. 10, n. 2, p. 125–142, 2023.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.
- COSSON, Rildo. Literatura infantil em uma sociedade pós-literária: a dupla morfologia do sistema literário infantil continua fundamental. **Revista da Pós-Graduação em Educação da PUC-RS**, Porto Alegre, v. 30, n. 1, p. 45–60, 2021.
- GARCIA, Lucas; MELO, Ana Paula; RIBEIRO, Júlia. Leitura multimodal na infância: cinema, literatura e alfabetização. **Revista Interfaces**, v. 17, n. 1, p. 55–70, 2021.
- GUIMARÃES, Glaucia; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura infantil na sociedade multimidiática: articulação de linguagens. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 47, p. 185–202, 2016.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. São Paulo: UNESP, 2011.
- MOURA, Rafaela; SOUZA, Ana. Imaginários no cinema de animação: estetização de corpos na construção do imaginário infantil. **Saúde e Sociedade**, v. 33, e202200160, 2022.
- OLIVEIRA, Marta; SANTOS, Rafael. Da página à tela: perdas e ganhos estéticos em adaptações de clássicos infantojuvenis. **Revista Literatura & Cinema**, v. 8, n. 1, p. 89–107, 2022.
- PEREIRA, Mariana. Mediação escolar e cinema: ampliando repertório literário infantil. **Cadernos de Educação**, v. 15, n. 1, p. 201–220, 2020.
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality*. **Intermédialités**, n. 6, 2005, p. 43–64.
- SILVA, Beatriz. Adaptação cinematográfica como porta de entrada à leitura infantil: um estudo de caso. **Revista Brasileira de Estudos da Criança**, v. 12, n. 3, p. 310–327, 2024.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola: da leitura ao letramento literário**. São Paulo: Global, 2009.

CAPÍTULO 16

INTERMIDIALIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO: OS OBJETOS DOMÉSTICOS NA ADAPTAÇÃO DE *CINDERELA*, DA LITERATURA E O CINEMA

*Sandra dos Santos Vitoriano*¹

*Carla Sabrina Xavier Antloga*²

*Roberto Medina*³

INTRODUÇÃO

No trânsito entre a palavra escrita e a imagem em movimento, os objetos materiais constituem pontos de ancoragem que, simultaneamente, preservam e transformam os sentidos narrativos. Longe de meros adereços cênicos ou detalhes descritivos, os objetos funcionam como elementos significantes complexos que carregam densidades semânticas específicas, operando como verdadeiros repositórios de memória cultural e significado simbólico. Estes artefatos materiais, sejam eles vestimentas, utensílios domésticos, arquiteturas ou paisagens, estabelecem pontes semióticas entre diferentes sistemas de signos, permitindo que determinados núcleos de sentido permaneçam reconhecíveis mesmo quando submetidos às inevitáveis metamorfoses impostas pela tradução intersemiótica.

Ao atravessarem fronteiras midiáticas, esses objetos revelam tanto as potencialidades específicas de cada meio quanto as transformações inevitáveis nos processos de adaptação. No texto literário, eles emergem através da materialidade da linguagem, construídos pela densidade descritiva e pela capacidade evocativa das palavras; no cinema, adquirem presença física imediata, mas também se subordinam às lógicas visuais do enquadramento, da montagem e da duração temporal.

-
- 1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura - IP/UnB. Mestra em Literatura e Práticas Sociais pelo Pós-lit/UnB. Pedagoga FE/UnB. Psicanalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7486635423395676>. E-mail: sandravitoriano@unb.br
 - 2 Pós-Doutora pela Universidade de São Paulo/USP. Doutora em Psicologia Social do trabalho e das Organizações. Professora Adjunta do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília/UnB. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1693120835730857>. E-mail: antlogacarla@gmail.com
 - 3 Doutor em Literatura e Teatro pela Universidade de Brasília-DF. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura. IP/UnB. Mestre em Letras pelo Uniritter/Porto Alegre. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8931140252408>. E-mail: prof.medina@gmail.com

Esta migração não é meramente reprodutiva, mas constitui um processo criativo de reconfiguração semântica, onde cada meio imprime suas próprias possibilidades expressivas sobre a materialidade dos objetos representados. Linda Hutcheon, em “Uma Teoria da Adaptação”, propõe uma compreensão desse processo: [...] *a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica* (Hutcheon, 2013, p. 30).

Essa concepção de palimpsesto, texto que preserva traços de escritas anteriores enquanto estabelece sua própria significação, mostra-se particularmente fértil para compreender a adaptação não como, cópia mais ou menos, fiel de um “original”, mas como reescritura criativa. Nesse contexto, os objetos domésticos presentes na narrativa de Cinderela, da humilde vassoura ao emblemático sapatinho de cristal constituem um *corpus* privilegiado para a análise das ressignificações intermediáticas entre literatura e cinema.

A escolha do conto de Cinderela como objeto de estudo justifica-se tanto por sua persistência cultural quanto pela centralidade que confere aos objetos domésticos na construção de sua protagonista. Em sua obra sobre a história dos contos de fadas, Marina Warner (2014) desenvolve a perspectiva de que narrativas tradicionais frequentemente incorporam objetos cotidianos, transformando-os em elementos de profunda significação simbólica e moral. Na análise de Warner, esses objetos materiais não são meros adereços narrativos, mas funcionam como veículos essenciais para a transmissão de valores e significados mais amplos que estruturam essas histórias.

Este uso alegórico dos objetos cotidianos atinge uma expressão exemplar em *Cinderela*, em que a condição social, a transformação e o reconhecimento da protagonista são materializados através de sua relação com objetos específicos. Em Perrault, encontramos uma descrição particularmente significativa do momento em que o príncipe encontra o sapatinho perdido:

[...] havia deixado cair um de seus sapatinhos de cristal, o mais bonito do mundo, que o filho do rei o guardara consigo e que não havia feito mais nada além de olhá-lo durante o resto do baile e assegurou estar fortemente apaixonado pela bela pessoa a quem pertencia este sapatinho [...] poucos dias depois, o filho do rei fez publicar, ao som de trombetas, que ele desposaria aquela cujo pé coubesse perfeitamente no sapatinho. (Perrault, 2021, p. 20-21)

A versão de Perrault, caracterizada por seu tom cortês e refinado, apresenta objetos domésticos por meio de descrições econômicas que enfatizam principalmente o contraste entre a condição servil da protagonista e sua transformação mágica. Já a versão dos Irmãos Grimm, mais austera e marcada por elementos folclóricos, amplia a importância de certos objetos naturais (como a aveleira plantada sobre o túmulo materno) e intensifica a

dimensão punitiva dos objetos associados ao trabalho (lentilhas na cinza que devem ser separadas). Em ambas as versões, contudo, os objetos são evocados textualmente, constituindo-se primordialmente como construções mentais do leitor a partir de descrições frequentemente sumárias.

A transposição desta narrativa para o cinema de animação pela Disney, em 1950, promoveu uma transformação fundamental na ontologia desses objetos. A vassoura, o balde, o avental e outros instrumentos de trabalho doméstico adquirem concretude visual, temporalidade específica e, no caso peculiar da animação, potencial antropomórfico. O sapatinho, que nos textos é apenas mencionado em momentos-chave, ganha no filme presença constante através de *closes*, reflexos de luz e centralidade visual. Essa materialização cinematográfica dos objetos não apenas os torna visualmente concretos, mas frequentemente amplia sua função narrativa e simbólica.

A presente análise propõe investigar como os objetos domésticos na narrativa de *Cinderela* operam como elementos significantes que, ao atravessarem a fronteira entre literatura e cinema, sofrem transformações que revelam tanto as especificidades de cada mídia quanto as reconfigurações ideológicas e estéticas operadas no processo adaptativo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: INTERMIDIALIDADE E MATERIALIDADE

INTERMIDIALIDADE E ADAPTAÇÃO DE CONTOS DE FADAS

O conceito de Intermidialidade, em sua acepção mais ampla, refere-se às relações entre diferentes mídias e suas implicações para a produção de sentido. Irina O. Rajewsky (2012) desenvolve uma compreensão do processo de adaptação cinematográfica de textos literários como transposição midiática, em que o texto original funciona como fonte para um novo produto de mídia, através de um processo de transformação específico e necessariamente intermediário.

Claus Clüver (2006) elabora esse entendimento ao caracterizar a tradução intersemiótica como uma operação complexa que pressupõe a existência de sistemas semióticos diferentes e a possibilidade de realizar equivalências aproximativas entre eles. Essa noção é particularmente relevante para compreender como objetos que no texto literário são apenas mencionados ou brevemente descritos ganham concretude visual, movimento e, no caso da animação, até mesmo personalidade no filme da Disney.

A adaptação de contos de fadas para o cinema apresenta desafios e possibilidades específicas dentro do quadro teórico. Na perspectiva de Jack Zipes (2011), as adaptações cinematográficas de contos de fadas frequentemente

utilizam os textos originais como pontos de partida para abordar questões contemporâneas através dos recursos específicos do cinema, como imagens, música, diálogos e movimento.

Essa observação é particularmente pertinente no caso de *Cinderela* (1950), em que a narrativa literária é significativamente expandida para incluir, por exemplo, sequências extensas de trabalho doméstico que não figuram com igual proeminência nos textos de Perrault ou Grimm, mas que servem como arena principal para a expressão da personalidade e virtude da protagonista no filme.

A SEMIÓTICA DOS OBJETOS EM DIFERENTES MÍDIAS

Para compreender como os objetos funcionam como portadores de sentidos em diferentes sistemas midiáticos, a semiótica oferece ferramentas analíticas valiosas. Roland Barthes, em “Elementos de Semiologia” (2012), desenvolve um conceito fundamental para nossa análise ao argumentar que os objetos funcionam primariamente como signos em sistemas culturais. Na perspectiva barthesiana, o significado de um objeto não reside em sua materialidade intrínseca, mas nas relações diferenciais que estabelece com outros elementos do sistema. Essa compreensão semiótica é particularmente relevante para analisar como objetos domésticos em *Cinderela* operam simultaneamente como instrumentos funcionais dentro da narrativa e como portadores de significados culturais mais amplos relacionados a trabalho, gênero e classe social.

Essa perspectiva é particularmente relevante para analisar como objetos domésticos em *Cinderela* da vassoura ao sapatinho operam simultaneamente como instrumentos funcionais dentro da narrativa e como portadores de significados culturais mais amplos relacionados a trabalho, gênero e classe social. O sapatinho de cristal/vidro, por exemplo, não é apenas um calçado que serve para identificar a protagonista, mas um complexo signo cultural que articula significados relacionados à feminilidade, fragilidade, distinção social e transformação.

Kress e van Leeuwen (2006) contribuem para esta análise ao examinar como textos visuais utilizam recursos semióticos específicos, posicionamento no quadro, escala, ângulo, iluminação, a fim de estabelecer relações entre os objetos representados e o espectador. Na sequência de limpeza de abertura em *Cinderela* (1950), podemos observar como o enquadramento, a composição e a movimentação da câmera trabalham para estabelecer relações específicas entre a protagonista e os objetos domésticos.

Bill Brown (2001), por sua vez, oferece ainda outra perspectiva através de sua “teoria das coisas”, em que distingue entre “objetos”, itens compreendidos principalmente por sua função utilitária, e “coisas” -objetos que adquirem

significados e agências que excedem a mera funcionalidade. Essa distinção nos permite analisar como, particularmente na animação da Disney, objetos domésticos frequentemente transcendem sua funcionalidade para tornarem-se entidades quase autônomas com personalidade, agência e significado próprios.

MATERIALIDADE COMO CATEGORIA ANALÍTICA NO DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA

A materialidade, compreendida como a qualidade física e sensorial dos objetos, emerge como categoria analítica fundamental para compreender as transformações que ocorrem na adaptação cinematográfica. Warner (2014) argumenta que, ao adaptar *Cinderela*, em 1950, os estúdios Disney não apenas traduziram um conto literário para a tela, mas reposicionaram os objetos materiais da narrativa dentro de uma estética de consumo do pós-guerra que celebrava o glamour e o brilho, na semiótica das cenas.

Linda Hutcheon aprofunda nossa compreensão da adaptação ao caracterizá-la como um processo criativo e interpretativo:

A adaptação busca equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (Hutcheon, 2013, p. 32)

Esta busca por “equivalências” em diferentes sistemas semióticos é evidente na transposição de objetos domésticos do texto para a tela em *Cinderela*. O sapatinho, a vassoura, as cinzas, o vestido: todos requerem equivalências visuais e sonoras no filme que preservem suas funções narrativas e simbólicas fundamentais enquanto necessariamente as reconfigurem para o meio cinematográfico.

METODOLOGIA

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa interpretativa, fundamentada na análise comparativa entre diferentes manifestações midiáticas da narrativa de *Cinderela*. Umberto Eco (2015) destaca que análises comparativas entre sistemas semióticos distintos exigem tanto conhecimento das gramáticas específicas de cada sistema quanto sensibilidade para as transformações que ocorrem nessas travessias.

A metodologia desenvolvida busca compreender as transformações dos objetos domésticos na narrativa de *Cinderela* em sua travessia da literatura ao cinema, combinando quatro procedimentos complementares. Primeiramente, realizamos uma análise textual comparativa das versões literárias de *Cinderela*,

com foco específico nas passagens que descrevem objetos domésticos. Foram selecionadas traduções em português de “Cinderela ou O Sapatinho de Vidro”, de Charles Perrault (1697), e “A Gata Borralheira”, dos Irmãos Grimm (1812), examinando as descrições textuais, funções narrativas e diferenças significativas entre as versões quanto à representação de objetos como vassoura, cinzas, vestido e sapatinho. Outro destaque é de Jack Zipes (2006) que observa que em Perrault, o sapatinho de vidro funciona como símbolo de distinção aristocrática, enquanto na versão dos Grimm, o mesmo objeto aparece como sapatinho dourado, operando mais como marcador de riqueza material.

Em seguida, realizamos a análise cinematográfica dos objetos domésticos na adaptação de *Cinderela*, produzida pelos estúdios Disney em 1950, enfocando sua visualidade, temporalidade, enquadramento, sonoridade e animação. Seguindo o pensamento de Paul Wells sobre a análise de objetos em filmes animados, examinamos como os objetos domésticos são não apenas visualizados, mas frequentemente “comportamentalizados” dotados de qualidades expressivas que os aproximam de personagens.

O terceiro procedimento consiste no mapeamento sistemático das transformações intermediáticas, documentando elementos preservados, amplificados, reduzidos, transformados e criados na passagem do texto ao filme. Linda Hutcheon (2013) propõe que o estudo de adaptações deve considerar não apenas o que foi adaptado, mas como e por quê, analisando estratégias de transposição e suas implicações culturais e ideológicas.

Finalmente, realizamos a análise semiótica dos diferentes significados que os objetos domésticos adquirem em cada mídia, examinando suas dimensões sintática, semântica e pragmática, conforme a abordagem de Winfried Nöth. Essa perspectiva permite analisar como objetos como a vassoura, o sapatinho ou o vestido transformam-se significativamente não apenas devido às características técnicas de cada mídia, mas também aos contextos culturais em que as diferentes versões foram produzidas.

OS OBJETOS DOMÉSTICOS DA OPRESSÃO: TRANSFORMAÇÃO VISUAL

Nas versões literárias de Perrault e Grimm, os objetos domésticos são frequentemente apenas mencionados como marcadores da condição social degradada da protagonista. Em Perrault, encontramos apenas: “quando ela terminava seu trabalho, ia se acomodar ao canto da chaminé e sentar-se nas cinzas, o que faziam com que a chamassem comumente em casa de Cucendron” (Perrault, 2021, p. 11). A versão dos Grimm é igualmente econômica:

E, a partir desse dia, a menina passou a trabalhar arduamente, desde o nascer do sol: ia buscar água, acendia o fogão, cozinhava, lavava a roupa. [...] À noite, extenuada pelo trabalho, não tinha uma cama para descansar. Deitava-se perto da chaminé, junto às cinzas do borralho. (Grimm, 2014, p. 24)

Em ambos os casos, o trabalho doméstico é mais sugerido do que detalhado, e os objetos associados a esse trabalho permanecem majoritariamente implícitos.

A adaptação cinematográfica da Disney, em contraste, dedica sequências inteiras à visualização detalhada desse trabalho e seus instrumentos. A vassoura, apenas implícita nos textos, torna-se objeto visual central em múltiplas sequências, estabelecendo relações específicas com o corpo da protagonista, com o espaço doméstico e com outros elementos da narrativa. Essa amplificação visual não é meramente decorativa, mas fundamentalmente interpretativa – ao visualizar extensivamente o trabalho doméstico, o filme simultaneamente o reconhece como aspecto central da experiência da protagonista e o reposiciona dentro de uma economia visual e narrativa específica.

A vassoura representa um caso paradigmático de transformação intermediária. Na sequência de abertura do filme, durante a canção “*A dream is a wish your heart makes*”, a vassoura estabelece com Cinderela uma relação que transcende a mera funcionalidade. Cinematograficamente, tal relação é construída através de diversos recursos: enquadramentos que frequentemente mostram vassoura e protagonista no mesmo plano, estabelecendo visual e narrativamente sua conexão; movimentos sincronizados que sugerem harmonia quase coreográfica; momentos em que a vassoura parece responder independentemente a comandos ou música, sugerindo agência própria.

Essa antropomorfização parcial da vassoura exemplifica o que Bill Brown denomina a transformação de “objetos” em “coisas” – itens que excedem sua mera funcionalidade para adquirir significações e agências mais complexas. A vassoura no filme não é apenas instrumento de trabalho, mas extensão do corpo da protagonista, parceira em sua expressão musical, e marca visível de sua condição social.

As cinzas representam outro caso significativo de transformação intermediária. Nos textos literários, as cinzas funcionam primariamente como marcador simbólico da condição degradada da protagonista – daí seu nome, *Cinderela* (de “*cinder*”, cinza em inglês). No filme da Disney, as cinzas são visualmente concretizadas em múltiplos contextos, principalmente associadas às tarefas de limpeza que a protagonista realiza. Um exemplo particularmente significativo ocorre quando o gato Lúifer deliberadamente suja o chão recém-limpo, deixando uma trilha de pegadas nas cinzas – visualização que concretiza o trabalho doméstico como ciclo sisífico e como instrumento específico de

humilhação. Diferentemente dos textos literários, em que a protagonista é frequentemente descrita sentada entre as cinzas da lareira, o filme atribui a Cinderela um quarto no sótão/torre, deslocando as cinzas exclusivamente para o contexto da limpeza e do trabalho doméstico.

Particularmente significativa é a sequência “*Sing sweet nightingale*”, onde bolhas de sabão associadas ao trabalho de limpeza de piso adquirem qualidades visuais e narrativas complexas – refletindo imagens, criando formas e estabelecendo uma espécie de contraponto visual à música. Essa sequência exemplifica a capacidade do cinema de animação de transformar objetos cotidianos em elementos visuais que simultaneamente representam o trabalho doméstico e sua potencial transcendência através da expressão estética.

Tais transformações visuais e narrativas dos objetos domésticos têm implicações significativas para a representação do trabalho feminino no filme. Por um lado, a amplificação visual destes objetos representa um reconhecimento da centralidade de trabalho na experiência da protagonista. Por outro lado, a estetização e frequente antropomorfização dos objetos potencialmente atenua a dimensão opressiva do trabalho em contexto, apresentando-o como arena para expressão de virtudes como paciência, diligência e capacidade de encontrar beleza nas tarefas mais árduas.

OBJETOS DE TRANSFORMAÇÃO: ENTRE DESCRIÇÃO E ESPETÁCULO VISUAL

Se os objetos domésticos associados ao trabalho são significativamente transformados na passagem do texto ao filme, aqueles associados à transformação mágica da protagonista: o vestido, a carruagem, o sapatinho, sofrem transformações igualmente significativas, mas de natureza distinta. Esses objetos, que nos textos literários são principalmente descritos em termos de sua função narrativa e seu valor social, adquirem no filme presença visual constante, qualidades estéticas elaboradas e centralidade narrativa que excede significativamente sua representação textual.

O SAPATINHO DE CRISTAL/VIDRO: DO OBJETO FUNCIONAL AO ÍCONE VISUAL

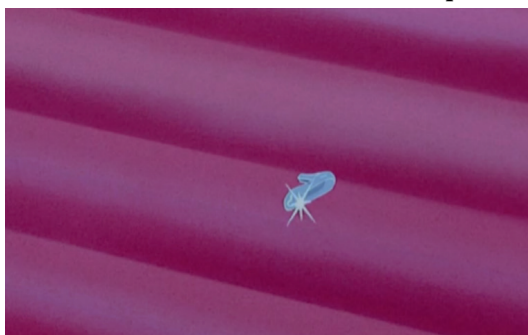
O sapatinho representa um caso paradigmático de transformação intermediária com significativas implicações simbólicas e ideológicas. Nos textos literários, o sapatinho é descrito principalmente em termos de sua função narrativa como instrumento de reconhecimento e sua qualidade material como marcador de distinção social. Em Perrault, encontramos: *Ela levantou-se e fugiu*

de modo tão ligeiro quanto teria feito uma corça. O príncipe a seguiu, mas não pôde alcançá-la. Ela deixou cair um de seus sapatinhos de cristal, que o Príncipe recolheu bem cuidadosamente. (Perrault, 2021, p. 19-20).

Essa descrição caracteriza o sapatinho primariamente por seu material (vidro) e sua função narrativa (instrumento de reconhecimento), sem elaborar extensivamente suas qualidades visuais ou estéticas. Na versão dos Grimm, como já observamos, o sapatinho é descrito como “dourado” (“goldenen Schuh”), enfatizando riqueza material em vez de delicadeza, mas igualmente econômico em sua caracterização visual.

No filme da Disney, o sapatinho adquire presença visual constante, qualidades estéticas elaboradas e centralidade narrativa significativamente ampliada. Cinematograficamente, esta transformação manifesta-se através de diversos recursos: planos específicos dedicados exclusivamente ao sapatinho, frequentemente em close; efeitos visuais como brilhos e reflexos que enfatizam sua qualidade mágica; posicionamento no centro do quadro em múltiplas cenas; elaboração visual de sua transparência, forma e relação com o pé da protagonista.

Figura 1: O sapatinho de cristal abandonado na escadaria do palácio real (cena 00:55:07)



Fonte: *Cinderela*. Walt Disney Productions, 1950⁴.

Conforme ilustrado na **Figura 1**, a amplificação visual não é meramente decorativa, mas fundamentalmente interpretativa. Ao transformar o sapatinho de objeto primariamente funcional em ícone visual esteticamente elaborado, o filme simultaneamente preserva sua função narrativa como instrumento de reconhecimento e amplifica sua significação como símbolo de distinção social, delicadeza feminina e transformação mágica. O sapatinho no filme não é apenas calçado que identifica a protagonista, mas objeto de contemplação estética por si mesmo, cuidadosamente visualizado para encarnar qualidades como fragilidade, delicadeza e preciosidade.

4 **Nota:** A imagem do sapato solitário reforça a transição entre o mundo fantástico do baile e a realidade opressora de *Cinderela*.

Essa transformação visual tem implicações significativas para a economia simbólica da narrativa. Ao amplificar visualmente o sapatinho e enfatizar suas qualidades estéticas, o filme potencialmente intensifica certas conotações ideológicas – particularmente aquelas relacionadas a ideais específicos de feminilidade como delicadeza, fragilidade e adequação a padrões estéticos rigorosos. O sapatinho no filme não é apenas marcador de identidade, mas símbolo de um tipo específico de feminilidade considerada socialmente desejável – delicada, esteticamente agradável, literalmente “adequada” a padrões externos.

A CARRUAGEM/ABÓBORA: DA CONCISÃO TEXTUAL AO ESPECTÁCULO DE TRANSFORMAÇÃO

A transformação da abóbora em carruagem representa outro caso significativo de amplificação visual e narrativa. Nos textos literários, a transformação é descrita com relativa concisão, enfocando principalmente o contraste entre o objeto cotidiano e sua forma mágica. Em Perrault, lemos:

A Cinderela foi rapidamente colher a mais bela abóbora que ela pôde encontrar e a trouxe para sua madrinha, não podendo imaginar como uma abóbora poderia fazê-la ir ao baile! Sua madrinha a escavou e, não tendo deixado senão a casca, bateu nela com sua varinha e, no mesmo instante, a abóbora se transformou numa bela carruagem toda dourada. (Perrault, 2021, p. 14)

A descrição realizada caracteriza a transformação principalmente em termos de seu resultado (uma carruagem dourada), sem elaborar extensivamente o processo visual da metamorfose ou as qualidades estéticas dos objetos envolvidos.

Figura 2 – Transformação da abóbora em carruagem (cena 00:44:54)



Fonte: *Cinderela*. Fonte: Walt Disney Productions, 1950.⁵

5 Nota: A metamorfose visual da abóbora em carruagem, transcende sua função narrativa como elemento mágico para tornar-se um momento-chave de linguagem cinematográfica.

No filme da Disney, a transformação é expandida em elaborada sequência visual onde cada etapa do processo é detalhadamente visualizada. A abóbora não apenas se transforma em carruagem, conforme a **Figura 2**, mas o faz através de complexo processo visual que envolve crescimento, rotação, transformação de cor e forma, tudo acompanhado por efeitos luminosos e musicais que enfatizam a qualidade mágica e espetacular da metamorfose.

Essa expansão visual e narrativa exemplifica o que Linda Hutcheon identifica como característica frequente das adaptações cinematográficas, a visualização e elaboração de elementos que nos textos são apenas mencionados ou brevemente descritos. Neste caso, a capacidade técnica específica do cinema de animação – particularmente sua capacidade de visualizar metamorfoses quase impossíveis no cinema convencional – é mobilizada para transformar um momento narrativo relativamente breve nos textos em elaborado espetáculo visual e musical.

Essa amplificação tem implicações significativas para a economia narrativa e simbólica do filme. Ao expandir visualmente a transformação mágica, o filme simultaneamente enfatiza o contraste entre a condição original da protagonista e sua transformação, e potencialmente reposiciona este momento como espetáculo de consumo visual. A carruagem no filme não é apenas instrumento funcional que transporta a protagonista ao baile, mas objeto de contemplação estética por si mesmo, cuidadosamente visualizado para encarnar qualidades como luxo, elegância e distinção social.

O VESTIDO: DA MENÇÃO TEXTUAL AO ELEMENTO VISUAL CENTRAL

O vestido de baile representa um caso particularmente significativo de amplificação visual e narrativa com implicações ideológicas específicas. Nos textos literários, o vestido é mencionado principalmente em termos de sua função narrativa como marcador da transformação social da protagonista. Em Perrault, encontramos apenas: *Sua madrinha só a tocou com sua varinha e, no mesmo instante, suas roupas foram transformadas em outras com tecido de ouro e prata, todo ornamentado de pedras preciosas* (Perrault, 2021, p. 15).

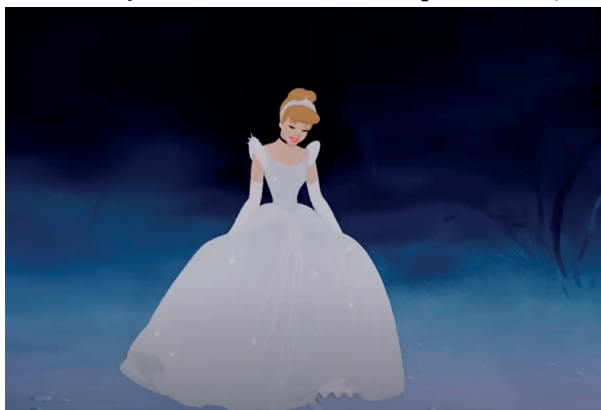
Em Grimm, o vestido tem origem distinta (no caso, vem da árvore mágica no túmulo da mãe), mas é igualmente caracterizado mais por seu valor e brilho que por características visuais específicas.

No filme da Disney, o vestido adquire presença visual constante, características estéticas elaboradas e centralidade narrativa amplificada. Especialmente significativa é a adição de toda uma sequência dedicada à confecção do primeiro vestido pelos animais (sequência “*The work song*”),

elemento inexistente nos textos originais que amplifica significativamente a importância narrativa do objeto.

Essa amplificação visual e narrativa tem implicações significativas para a economia simbólica do filme. Ao expandir a história do vestido e visualizá-lo detalhadamente, o filme simultaneamente enfatiza o contraste entre a condição original da protagonista e sua transformação e potencialmente reposiciona e a transformação dentro de uma economia visual e simbólica específica em que aparência, moda e adequação a padrões estéticos adquirem centralidade que excede significativamente sua importância nos textos originais.

Figura 3: Transformação do vestido de Cinderela para o baile (cena 00:47:11)



Fonte: *Cinderela*. Walt Disney Productions, 1950.⁶

O vestido no filme não é apenas marcador da transformação social da protagonista, mas objeto de contemplação estética por si mesmo, como podemos constatar na **Figura 3**, cuidadosamente visualizado para encarnar qualidades como elegância, delicadeza e conformidade a ideais específicos de moda e beleza. Tal amplificação visual potencialmente intensifica certas conotações ideológicas – particularmente aquelas relacionadas à associação entre aparência física, vestimenta e valor social.

Especialmente significativa é a sequência em que o primeiro vestido, confeccionado com tanto esforço pelos animais, é destruído pelas irmãs. Essa adição narrativa, inexistente nos textos originais, estabelece um contraste explícito entre o esforço colaborativo representado pelo primeiro vestido e a transformação mágica representada pelo segundo – potencialmente sugerindo que esforço coletivo é insuficiente sem intervenção mágica/providencial, implicação ideológica que excede significativamente a economia simbólica dos textos originais.

⁶ Nota: A transfiguração do vestido esfarrapado em traje de gala, constitui um momento paradigmático da narrativa fílmica, onde o têxtil se torna texto.

O ESPETÁCULO DA TRANSFORMAÇÃO NA ECONOMIA VISUAL DO FILME

A amplificação visual e narrativa dos objetos associados à transformação mágica revela um padrão ideológico específico na adaptação Disney. Ao expandir significativamente a visualização desses objetos e enfatizar suas qualidades estéticas, o filme potencialmente reposiciona a transformação da protagonista dentro de uma economia visual e simbólica em que beleza, elegância e conformidade a padrões estéticos adquirem centralidade que excede sua importância nos textos originais.

A ênfase visual nos objetos de transformação estabelece um contraste deliberado com a visualização dos objetos domésticos discutidos anteriormente. Se vassouras, baldes e cinzas são visualizados principalmente para estabelecer a condição social degradada da protagonista e sua capacidade de transcendê-la através de virtudes como paciência e diligência, vestidos, carruagens e sapatinhos são visualizados para estabelecer o espetáculo de sua transformação e a desejabilidade de sua nova condição.

O contraste visual reforça uma estrutura narrativa e ideológica específica: o trabalho doméstico é simultaneamente reconhecido como condição de opressão e como arena para demonstração de virtudes individuais que eventualmente serão recompensadas; a transformação é simultaneamente apresentada como resultado desta virtude individual e como espetáculo de consumo visual que valoriza qualidades como beleza, elegância e conformidade a padrões estéticos específicos.

A amplificação visual dos objetos de transformação, portanto, não é apenas técnica ou estética, mas profundamente ideológica, contribuindo para uma economia narrativa e simbólica que simultaneamente reconhece desigualdades sociais e apresenta soluções individuais baseadas em combinações de virtude pessoal, intervenção providencial e adequação a padrões estéticos dominantes.

RESSIGNIFICAÇÃO DOS OBJETOS NA ADAPTAÇÃO: AMPLIAÇÕES E SUPRESSÕES

A transposição dos objetos do texto literário para o cinema envolve não apenas transformações visuais e narrativas, mas também significativas ressignificações simbólicas e ideológicas. Alguns objetos são amplificados em importância e presença, outros são minimizados ou suprimidos, e outros ainda são criados especificamente para o novo meio – escolhas interpretativas que simultaneamente respondem às especificidades técnicas de cada mídia e refletem contextos culturais e ideológicos específicos.

OBJETOS CRIADOS OU AMPLIFICADOS NA ADAPTAÇÃO

Alguns objetos ganham significativa importância na adaptação cinematográfica, ou são mesmo criados sem contrapartida direta nos textos literários. O relógio, tal como ilustrado na **Figura 4**, marca a aproximação da meia-noite, por exemplo, adquire presença visual e narrativa que no filme que excede significativamente sua menção nos textos.

Figura 4 – O relógio da torre marcando meia-noite (cena 00:54:32)



Fonte: *Cinderela*. Walt Disney Productions, 1950.⁷

Enquanto nas versões literárias a limitação temporal é simplesmente mencionada como condição da magia, no filme, o relógio torna-se elemento visual recorrente, estabelecendo tensão narrativa específica e funcionando como símbolo visual da efemeridade da transformação.

A chave que a madrasta usa para trancar Cinderela em seu quarto durante a prova do sapatinho representa um objeto criado especificamente para o filme, sem contrapartida direta nos textos de Perrault ou Grimm. Essa adição não é meramente narrativa, mas profundamente interpretativa, a chave no filme funciona como símbolo visual do poder da madrasta e do encarceramento literal da protagonista, amplificando a dimensão de conflito direto entre as personagens de maneira que excede os textos originais.

⁷ Nota: O plano do relógio da torre, congelado no exato momento em que atinge a meia-noite opera como um dispositivo cinematográfico de tensão narrativa e simbolismo temporal.

As adições e amplificações não são arbitrárias, mas respondem tanto a necessidades narrativas específicas do meio cinematográfico quanto a escolhas interpretativas que refletem contextos culturais e ideológicos particulares. O relógio proeminente, por exemplo, não apenas cria tensão visual e narrativa, mas enfatiza a dimensão temporal da transformação de maneira que potencialmente intensifica sua percepção como evento excepcional e limitado, implicação simbólica que excede sua representação nos textos.

OBJETOS TEXTUAIS QUE PERDEM RELEVÂNCIA NA ADAPTAÇÃO

Em contraste, alguns objetos significativos nos textos literários perdem relevância ou são completamente suprimidos na adaptação cinematográfica. Na versão dos Grimm, por exemplo, a árvore plantada sobre o túmulo da mãe desempenha papel central como fonte dos vestidos mágicos e como símbolo da continuidade da influência materna, elemento completamente ausente no filme, onde a influência materna é mencionada apenas brevemente e a transformação mágica vem inteiramente da fada madrinha.

Da mesma forma, os diferentes testes impostos pela madrastra na versão dos Grimm, separar lentilhas das cinzas, separar sementes, são simplificados no filme, em que o trabalho doméstico é apresentado de forma mais genérica, sem os desafios específicos. Essa simplificação não é meramente narrativa, mas interpretativa, ao generalizar o trabalho doméstico, o filme potencialmente minimiza a dimensão de teste moral e avaliação explícita presente na versão dos Grimm, onde cada tarefa impossível funciona simultaneamente como instrumento de opressão e como oportunidade para demonstração de virtude através de auxílio sobrenatural.

Essas supressões e simplificações, como as adições discutidas anteriormente, não são arbitrárias, mas refletem escolhas interpretativas específicas. A exclusão da árvore sobre o túmulo materno, por exemplo, potencialmente minimiza a dimensão de continuidade maternal e proteção ancestral presente na versão dos Grimm, reposicionando a transformação mágica como evento mais isolado e menos enraizado em continuidade familiar.

A FUNÇÃO NARRATIVA DOS OBJETOS EM DIFERENTES MÍDIAS

Essas transformações, adições, amplificações, supressões e simplificações revelam como a função narrativa dos objetos é significativamente reconfigurada na passagem entre diferentes mídias. No texto literário, os objetos funcionam primariamente como operadores simbólicos que marcam transformações narrativas e sociais através de menções relativamente concisas. No filme, os

mesmos objetos adquirem presença visual constante, qualidades estéticas elaboradas e frequentemente funções narrativas expandidas que excedem significativamente sua representação textual.

A reconfiguração da função narrativa dos objetos revela tanto as especificidades técnicas de cada mídia quanto as escolhas interpretativas que refletem contextos culturais e ideológicos particulares. Como observa Linda Hutcheon (2013), adaptações frequentemente expandem elementos que nos textos originais são apenas sugeridos ou mencionados, escolhas que simultaneamente respondem a possibilidades técnicas específicas e refletem interesses culturais e ideológicos particulares.

No caso de *Cinderela*, a expansão visual e narrativa de certos objetos particularmente aqueles associados à transformação mágica e ao espetáculo visual, reflete não apenas as possibilidades técnicas do cinema de animação, mas também os interesses culturais e ideológicos específicos do contexto de produção do filme. A ênfase visual em objetos como o vestido, a carruagem e o sapatinho potencialmente reforçam associações entre feminilidade, beleza e consumo que respondem a ansiedades e aos valores culturais específicos do contexto pós-guerra americano.

De modo geral, a reconfiguração da função narrativa dos objetos na adaptação cinematográfica revela uma economia simbólica específica em que o visual, o espetacular e o estético adquirem proeminência que excede significativamente sua importância nos textos originais. A reconfiguração não é apenas técnica ou estética, mas profundamente interpretativa: refletindo tanto as possibilidades e limitações específicas de cada mídia quanto os contextos culturais e ideológicos em que as diferentes versões foram produzidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, buscamos compreender como os objetos domésticos na narrativa fílmica de *Cinderela* se transformam na travessia entre diferentes mídias, funcionando como elementos significantes que simultaneamente preservam e reinventam aspectos fundamentais da história. Da economia descritiva dos textos literários originais à exuberância visual da animação Disney, identificamos quatro padrões fundamentais de transformação: a “concretização visual” que materializa objetos apenas mencionados no texto; a “antropomorfização” que dota objetos inanimados de características comportamentais; a “amplificação narrativa” que expande a importância de certos objetos; e a “reconfiguração ideológica” que responde a contextos culturais específicos.

Kamilla Elliott (2003) analisa como o processo de adaptação cinematográfica frequentemente concretiza aspectos que o texto literário deixa

deliberadamente vagos, fenômeno claramente observável na transformação da vassoura, que nos textos é apenas mencionada, mas no filme adquire características visuais específicas que alteram sua função narrativa e simbólica. A antropomorfização, por sua vez, constitui uma operação semiótica que transforma fundamentalmente a relação entre sujeito e objeto, impossível de replicar nos mesmos termos no texto literário.

Essas transformações inevitavelmente alteram a experiência receptiva da narrativa. A concretização visual e antropomorfização dos objetos domésticos transformam a relação do público com o tema do trabalho doméstico, que passa de condição narrativa a espetáculo visual coreográfico. Marina Warner (2014) analisa como a representação adquire diferentes significados em distintos contextos históricos – das aspirações domésticas dos anos 1950 às leituras contemporâneas mais críticas sobre a idealização problemática do trabalho reprodutivo.

Thomas Leitch (2008) desenvolve a perspectiva de que as adaptações cinematográficas mais eficazes estabelecem uma relação criativa e transformadora com seus textos-fonte, tratando-os não como material a ser meramente reproduzido ou extraído de forma seletiva, mas como recursos criativos que oferecem potencialidades interpretativas a serem exploradas de maneiras novas. Na concepção de Leitch, o processo de exploração criativa, em vez de mera extração, caracteriza as adaptações mais significativas.

A abordagem contribui para o reconhecimento de que os objetos participam ativamente na construção de relações sociais e significados culturais através de suas propriedades materiais específicas.

Da humilde vassoura ao emblemático sapatinho de cristal, esses objetos não são meros adereços, mas articuladores essenciais de sentidos que, ao serem reconfigurados na adaptação, alteram substantivamente a economia simbólica da narrativa. Julie Sanders (2006) sugere que o estudo dessas transformações permite compreender como elas participam em diálogos culturais mais amplos sobre temas como identidade, gênero, classe e poder.

As transformações que os objetos domésticos sofrem na adaptação de Cinderela revelam, portanto, não apenas mecanismos específicos do processo adaptativo, mas também como essas adaptações participam na constante renovação cultural destas narrativas clássicas. Jack Zipes argumenta que os contos de fadas clássicos permanecem culturalmente relevantes precisamente devido à sua capacidade de serem constantemente recontados e readaptados para novos contextos e mídias.

Compreender como os objetos domésticos em *Cinderela* continuam a se transformar em diferentes contextos adaptativos nos permite vislumbrar não

apenas a vida contínua desta narrativa clássica, mas também as constantes negociações culturais sobre trabalho, gênero e valor que as transformações tanto refletem quanto potencialmente influenciam.

POST SCRIPTU

NOTA SOBRE USO DE IMAGENS

As imagens do filme *Cinderela* (1950), reproduzidas neste trabalho são utilizadas exclusivamente para fins de análise acadêmica e crítica, em conformidade com os princípios de uso justo (ou fair use) previstos no artigo 46, inciso VIII, da Lei de Direitos Autorais brasileira (Lei nº 9.610/98). Esse dispositivo legal permite “a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores”.

Todos os direitos sobre as imagens pertencem à Walt Disney Company, detentora dos direitos autorais das obras em questão. A inclusão dessas imagens visa exclusivamente subsidiar a análise científica das representações do trabalho doméstico feminino nessas produções, sendo essenciais para demonstrar os elementos visuais e simbólicos discutidos na argumentação teórica. Os frames selecionados constituem uma fração mínima das obras originais, e sua reprodução não compromete de nenhuma forma os interesses comerciais dos detentores dos direitos autorais. Além disso, o uso dessas imagens está alinhado aos seguintes critérios estabelecidos pela doutrina do uso justo:

1. Finalidade e caráter do uso: O uso é estritamente acadêmico, sem fins lucrativos, e visa contribuir para a discussão crítica e científica sobre as representações de gênero no cinema.

2. Natureza da obra protegida: As imagens são extraídas de obras cinematográficas amplamente divulgadas e comercializadas, cuja reprodução parcial não afeta sua exploração comercial.

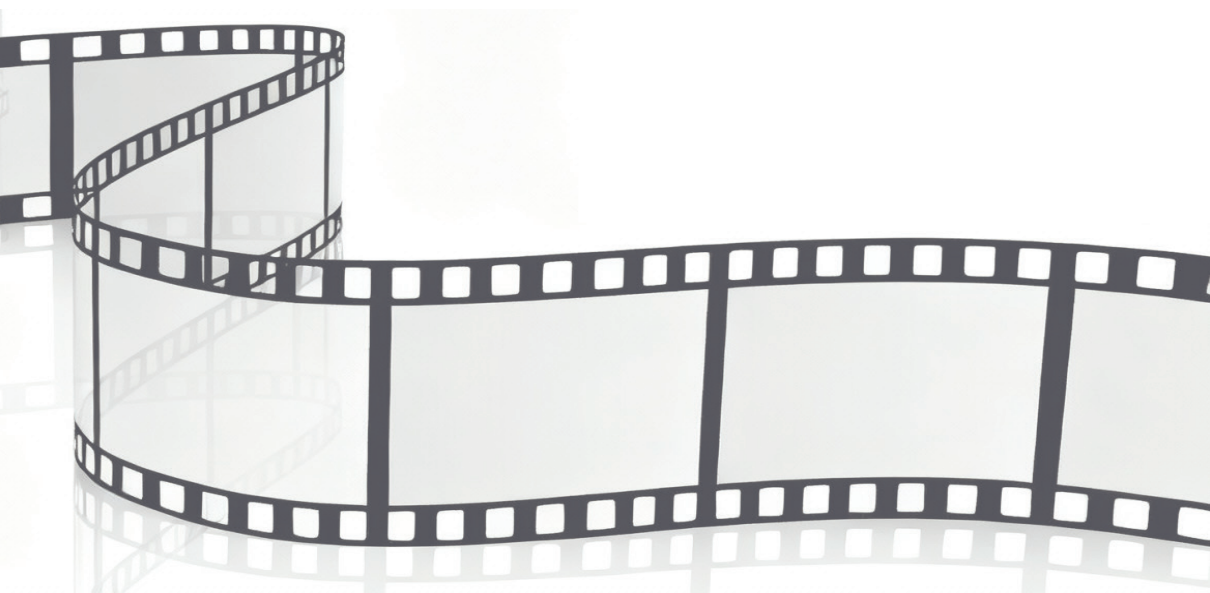
3. Quantidade e substancialidade: Apenas pequenos trechos das obras foram reproduzidos, suficientes para ilustrar a análise, mas insuficientes para substituir o consumo das obras originais.

4. Efeito sobre o mercado: A reprodução das imagens não causa prejuízo à exploração comercial das obras, uma vez que não substitui a necessidade de acesso aos filmes completos.

Dessa forma, o uso das imagens neste trabalho está em plena conformidade com as normas legais e éticas que regem a reprodução de obras protegidas por direitos autorais para fins acadêmicos e científicos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BROWN, B. Thing Theory. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 28, n. 1, p. 1-22, 2001.
- CALVINO, Italo. **Sobre o Conto de Fadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CLÜVER, C. Inter textus / Inter artes / Inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, 2006.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ELLIOTT, K. **Rethinking the Novel/Film Debate**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GRIMM, John; GRIMM, W. **Contos clássicos de Grimm**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. London: Routledge, 2006.
- LEITCH, T. Adaptation Studies at a Crossroads. **Adaptation**, Oxford, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.
- PERRAULT, C. **Cinderela/Cendrillon ou la petite pantoufle de verre**. Tradução: Elisangela Maria de Souza. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. **Intermedialidades/Intermedialities**, Montreal, v. 1, n. 14, p. 13-45, 2012.
- SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2006.
- WARNER, M. **Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- ZIPES, J. **Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre**. New York: Routledge, 2006.
- ZIPES, J. **The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films**. New York: Routledge, 2011.



POSFÁCIO

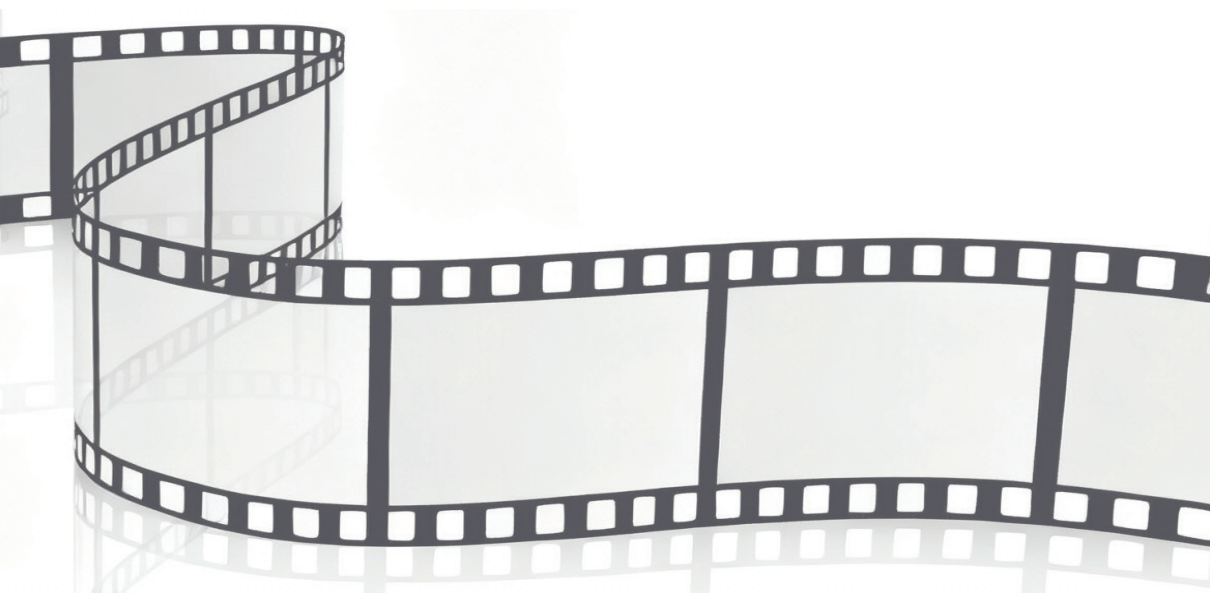
A obra **DO DISCURSO À TELA** e sua ampla dialogicidade nos mostra que a **LITERATURA E O CINEMA** não existem isoladamente, que eles conversam, provocam sentidos e transformam experiências. Ao acompanhar os estudos reunidos nesta obra, percebemos como narrativas literárias ganham vida na tela, e como a imagem pode iluminar o texto, revelando novas camadas de sentido e emoção.

Para professores e estudantes, essa obra é um convite a explorar novas formas de aprender e ensinar. Adaptações cinematográficas estimulam a leitura, despertam a curiosidade, incentivam a análise crítica e ajudam a compreender a complexidade das histórias, das personagens e das sociedades retratadas. Para leitores e artistas, é uma chance de descobrir caminhos criativos entre palavras e imagens, de se inspirar e reinventar narrativas. Pesquisadores encontram aqui estímulos para novas investigações, intermedialidades e diálogos entre linguagens.

A coletânea mostra que cada história, seja na página ou na tela, tem o poder de ampliar horizontes, despertar imaginação e fortalecer o olhar crítico. Ela nos lembra que ler, assistir, interpretar e criar são gestos conectados, que se enriquecem mutuamente e formam leitores, espectadores e artistas mais atentos ao mundo e a si mesmos.

Que este livro inspire professores, estudantes, leitores, artistas e pesquisadores a continuar explorando, reinventando e celebrando o diálogo entre palavra e imagem. Que ele abra portas para novas descobertas, novos olhares e infinitas possibilidades de criar, sentir e aprender.

Os Organizadores.



ORGANIZADORES

Roberto Medina

Doutor em Literatura e Teatro pelo Pós-lit–UnB–DF, tradutor de inglês, francês e espanhol, dramaturgo, diretor teatral, com pós-doutorado em Estética Bakhtiniana e Psicanálise na Universidade Federal do Rio Grande-FURG–RS, sob a supervisão do Prof. Dr. Adail Sobral; também com pós-doutorado em Literatura e Psicanálise no Pós-lit–UnB–DF, sob a supervisão do Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra; e atualmente realiza o pós-doutorado em Psicanálise, Teatro e Cinema no PPG Psicologia Clínica e Cultura na UnB–DF, sob a supervisão da Profa. Dra. Márcia Maesso. É parecerista de revistas científicas no Brasil e no exterior. As áreas de pesquisa são Psicanálise, Cinema, Teatro, Literatura e Estética Bakhtiniana. Possui publicações nacionais e internacionais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8931140252408340> E-mail: pprof.medina@gmail.com.

Wiliam Alves Biserra

Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Doutor em Psicologia Clínica e Cultura pela mesma instituição. Professor Adjunto na mesma instituição. Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLe) da Universidade de Brasília. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4449251240105403>. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

Marina Arantes Santos Vasconcelos

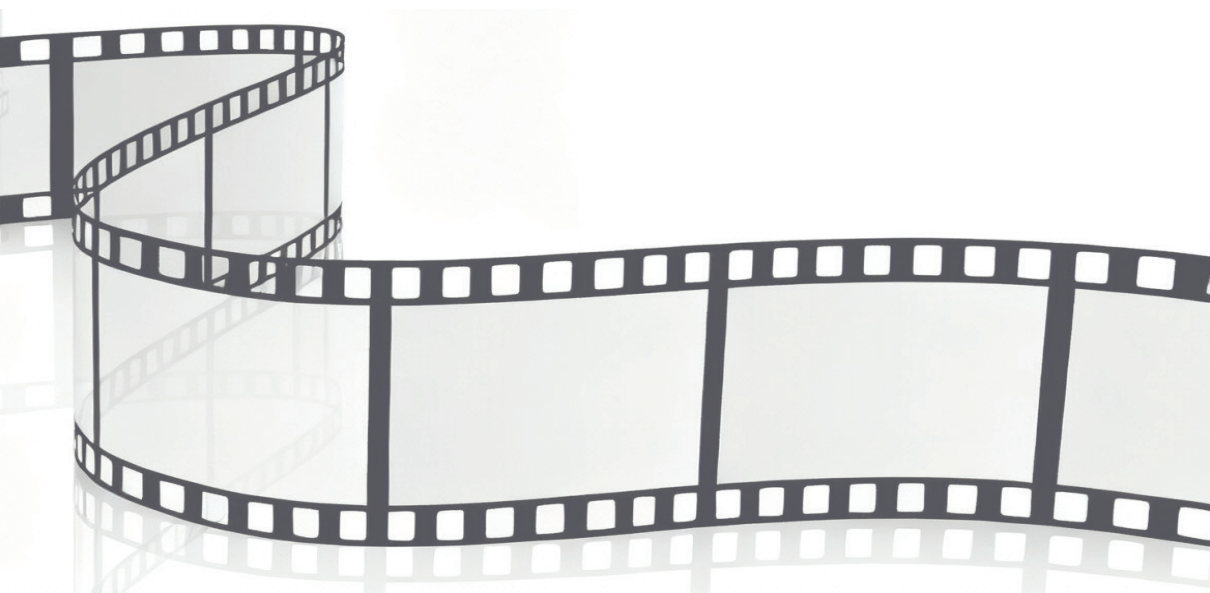
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Professora da Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLe). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5959957836265726>. E-mail: asvamarina@gmail.com

Dirce Maria da Silva

Doutoranda em Estudos Literários Comparados pela Universidade de Brasília. Mestre em Direitos Humanos pelo Centro Universitário Unieuro/DF. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLe). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7836053563578154>. E-mail: profdircesalome2@gmail.com

Alexandre Sidnei Guimarães

Mestre em Letras - Tradução Francês pela Universidade de Brasília. Bacharel em Letras/Tradução – Francês. Bacharel em Comunicação Social e Jornalismo também pela UnB. Professor e Jornalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5642694460365301>. E-mail: alexandre.s.guimaraes@outlook.com



ÍNDICE REMISSIVO

A

- Adaptação 10, 36, 38, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 78, 80, 82, 92, 93, 167, 178, 189, 190, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 227, 228, 229, 230, 231
- Adaptações 29, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 74, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 220, 225, 230, 231
- Artes 9, 29, 62, 70, 73, 74, 77, 82, 87, 92, 123, 162, 189, 190, 194, 195, 196, 201, 232, 233
- Autor 2, 26, 27, 31, 39, 40, 42, 50, 51, 66, 102, 103, 105, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 132, 179, 190, 193, 195, 198, 199, 200, 203, 206

C

- Cena 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 55, 57, 61, 78, 79, 113, 116, 118, 126, 128, 130, 200, 201, 203, 204, 205, 223, 224, 226, 228
- Cenário 34, 66, 67, 69, 78, 84, 96, 98, 106, 128, 129, 132, 142, 144, 154, 158, 170, 175, 177, 178, 183
- Cinema 9, 10, 29, 30, 31, 32, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 111, 112, 114, 120, 121, 122, 132, 143, 174, 176, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 225, 227, 230, 232
- Cinematográfica 9, 29, 30, 37, 39, 41, 42, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 89, 90, 95, 120, 122, 128, 129, 130, 131, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 208, 210, 211, 212, 214, 217, 219, 220, 221, 224, 228, 229, 230
- Conto 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 46, 47, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 198, 203, 204, 206, 216, 219
- Contos 26, 27, 31, 32, 37, 74, 75, 100, 199, 200, 202, 204, 216, 217, 231
- Corpo 27, 35, 36, 38, 39, 45, 54, 55, 56, 59, 78, 90, 91, 94, 117, 128, 129, 131, 132, 139, 145, 147, 164, 221
- Crianças 37, 84, 128, 129, 130, 136, 192, 193, 208, 210, 211, 212, 213
- Crítica 10, 27, 67, 71, 96, 97, 101, 106, 107, 109, 112, 120, 124, 128, 136, 170, 177, 178, 190, 209, 214, 232, 235
- Cultura 9, 28, 38, 49, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 75, 76, 77, 79, 82, 83, 90, 91, 96, 97, 106, 138, 144, 145, 155, 163, 166, 195, 202, 203, 204, 205, 206, 208
- Culturais 10, 65, 66, 67, 69, 77, 92, 106, 136, 138, 141, 144, 168, 209, 218, 220, 227, 229, 230, 231, 232
- Cultural 69, 73, 74, 75, 91, 110, 154, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 190, 208, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 231

D

- Desigualdade 10, 95, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 148, 149, 150, 156, 157, 160, 161, 162, 167, 169, 170, 171
- Direito 95, 147, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186
- Direitos 75, 86, 105, 106, 108, 128, 129, 132, 140, 141, 147, 148, 149, 151, 157, 161, 162, 164, 179, 183, 232

E

- Escrita 31, 32, 39, 40, 46, 57, 58, 67, 74, 78, 95, 96, 99, 105, 106, 189, 190, 199, 201, 204, 206, 208, 215
- Escritor 26, 27, 28, 31, 32, 37, 39, 50, 60, 62, 75, 91, 123, 141, 175, 190, 193, 198, 206
- Estética 9, 26, 40, 41, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 139, 208, 209, 211, 212, 219, 222, 223, 225, 226, 227, 230
- Estéticas 10, 40, 65, 66, 69, 82, 123, 196, 208, 211, 212, 213, 217, 222, 223, 224, 225, 227, 230
- Experiência 9, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 79, 82, 105, 122, 123, 125, 129, 131, 132, 147, 163, 166, 167, 168, 188, 189, 191, 195, 199, 202, 208, 209, 210, 211, 212, 221, 222, 231

F

- Ficção 10, 28, 31, 32, 39, 45, 50, 51, 70, 91, 107, 109, 113, 128, 129, 148, 150, 154, 161, 168, 169, 170, 174, 190
- Ficcional 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 47, 105, 145, 148, 152, 170
- Filme 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 95, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 152, 174, 175, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232
- Filmes 29, 40, 41, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 72, 82, 83, 84, 87, 90, 91, 92, 93, 111, 112, 119, 139, 144, 148, 149, 150, 153, 154, 182, 188, 190, 195, 196, 204, 210, 220, 232
- Fílmica 9, 29, 41, 43, 46, 50, 55, 71, 72, 77, 78, 80, 109, 112, 132, 194, 196, 211, 226, 230
- Formação 10, 68, 88, 97, 105, 108, 123, 128, 146, 147, 152, 156, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 208, 209, 210, 211, 212, 213

G

- Gênero 31, 32, 91, 104, 109, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 161, 198, 204, 209, 218, 231, 232

H

- História 26, 27, 28, 29, 31, 37, 42, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 65, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 85, 86, 96, 101, 106, 135, 141, 142, 146, 150, 152, 166, 168, 174, 182, 188, 193, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 216, 219, 226, 230, 235
- Histórias 26, 27, 28, 31, 47, 50, 65, 83, 91, 92, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 188, 194, 195, 205, 208, 210, 212, 216, 235
- Humanidade 29, 79, 89, 90, 91, 92, 101, 106, 112, 118, 120, 132, 148, 149, 150, 152, 156, 165, 168, 169, 182
- Humano 10, 27, 32, 54, 70, 90, 91, 118, 125, 129, 131, 166, 174, 177, 180, 181, 182, 183, 202

I

- Identidade 9, 68, 72, 74, 75, 76, 79, 91, 92, 97, 112, 131, 132, 140, 143, 145, 146, 149, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 224, 231
- Imagem 9, 10, 11, 29, 30, 31, 32, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 52, 55, 56, 62, 69, 77, 78, 82, 88, 126, 138, 139, 142, 157, 158, 200, 204, 208, 215, 223, 235
- Imagens 35, 41, 49, 54, 56, 57, 61, 62, 67, 68, 73, 77, 78, 87, 126, 156, 193, 209, 211, 218, 219, 222, 232, 235

Imaginário 9, 60, 73, 75, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 109, 112, 155, 203, 209, 212, 214

Infantil 128, 129, 131, 137, 190, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214

Inteligência 10, 38, 39, 101, 105, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186

J

Judeu 9, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94

L

Leitor 9, 28, 29, 31, 32, 46, 61, 67, 69, 74, 75, 77, 126, 174, 189, 192, 193, 195, 196, 199, 200, 202, 209, 210, 211, 214, 217

Leitores 10, 57, 65, 66, 69, 82, 136, 146, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 211, 213, 214, 235

Leitura 10, 30, 31, 34, 39, 44, 55, 68, 69, 79, 82, 106, 107, 109, 126, 131, 174, 176, 182, 188, 189, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 235

Letras 26, 47, 48, 49, 62, 71, 72, 93, 108, 122, 132, 134, 171, 188, 189, 190, 196, 215, 233, 237

Linguagem 9, 39, 41, 54, 67, 69, 72, 73, 77, 79, 80, 145, 179, 180, 189, 190, 194, 196, 199, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 224

Linguagens 9, 10, 39, 42, 65, 69, 77, 82, 193, 194, 195, 208, 210, 211, 213, 214, 235, 237

Literária 27, 28, 30, 31, 44, 46, 47, 50, 52, 58, 63, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 82, 89, 90, 95, 96, 98, 105, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 198, 203, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 218

Literárias 9, 27, 40, 51, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 77, 79, 82, 92, 194, 195, 208, 210, 214, 219, 220, 228, 235

Literário 10, 29, 30, 31, 51, 60, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 82, 189, 190, 196, 197, 201, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 227, 229, 230, 231

Literários 50, 51, 52, 67, 72, 188, 189, 190, 195, 196, 203, 208, 210, 211, 212, 217, 221, 222, 224, 225, 228, 229, 230

Literatura 26, 27, 28, 29, 30, 34, 40, 41, 47, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 82, 83, 88, 90, 91, 92, 94, 98, 102, 105, 107, 111, 114, 122, 123, 125, 132, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 202, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219

M

Metragem 29, 30, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 57, 59, 60, 71, 74, 77, 78, 79, 93, 109, 130, 193, 199, 201, 203, 205, 206

Mídia 51, 57, 58, 70, 86, 102, 111, 120, 143, 154, 155, 199, 201, 202, 204, 206, 217, 220, 227, 230

Mídias 51, 54, 57, 58, 66, 67, 70, 134, 154, 199, 201, 202, 204, 206, 209, 212, 217, 229, 230, 231

Montagem 30, 41, 42, 43, 46, 215

Morte 10, 17, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 59, 83, 85, 89, 90, 91, 92, 101, 111, 115, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 192, 201, 204, 209

Mulher 32, 52, 60, 61, 74, 78, 79, 89, 99, 100, 101, 104, 127, 138, 140, 141, 142, 145, 201

Mulheres 28, 75, 85, 88, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 201

N

- Narrativa 29, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 55, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 87, 88, 89, 122, 128, 129, 130, 132, 152, 156, 174, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232
- Narrativas 9, 10, 40, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 79, 80, 82, 91, 134, 135, 138, 143, 144, 145, 150, 153, 165, 168, 189, 193, 194, 195, 201, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 219, 220, 222, 227, 229, 230, 231, 235

O

- Obra 2, 9, 10, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 39, 40, 44, 46, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 79, 83, 84, 88, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 116, 120, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 152, 162, 170, 174, 177, 178, 180, 181, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 232, 235
- Obras 32, 39, 40, 42, 46, 50, 51, 52, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 75, 77, 82, 91, 95, 96, 112, 122, 124, 131, 150, 161, 190, 194, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 232

P

- Personagem 9, 28, 32, 33, 34, 37, 42, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 100, 109, 118, 119, 128, 130, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 192, 193, 202, 204, 205
- Personagens 28, 33, 34, 43, 60, 64, 67, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 90, 91, 95, 96, 104, 105, 106, 118, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 152, 156, 165, 168, 192, 193, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 219, 220, 228, 235
- População 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95, 97, 98, 99, 108, 110, 111, 115, 130, 140, 148, 149, 156, 157, 160, 161, 163, 165, 171
- Protagonista 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 49, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 69, 128, 204, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228

R

- Realidade 11, 32, 72, 75, 96, 105, 106, 113, 125, 126, 128, 132, 135, 136, 148, 157, 158, 159, 168, 170, 174, 175, 181, 183, 223
- Reflexão 10, 43, 44, 79, 96, 106, 112, 122, 128, 132, 150, 156, 169, 179, 180, 181, 189, 193, 212
- Representação 10, 52, 54, 58, 72, 73, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 105, 117, 120, 125, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 155, 166, 167, 194, 209, 220, 222, 229, 230, 231
- Representações 10, 72, 73, 77, 79, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 145, 194, 201, 232
- Respeito 26, 27, 31, 38, 51, 52, 55, 56, 58, 79, 149, 151, 161, 175, 176, 177, 179, 180, 181

S

- Sentido 39, 42, 43, 44, 47, 51, 65, 68, 101, 104, 105, 106, 108, 109, 124, 125, 127, 130, 131, 134, 138, 143, 144, 160, 161, 163, 167, 177, 178, 179, 180, 195, 202, 209, 210, 211, 215, 217, 235
- Simbólica 44, 65, 66, 67, 68, 70, 88, 97, 105, 106, 142, 144, 170, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231
- Sociedade 10, 32, 56, 73, 85, 88, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 114, 126, 127, 131, 132, 135, 136, 142, 144, 148, 149, 150, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 179, 181, 185, 195, 209, 211, 214

Streaming 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 149, 154, 155, 172

T

Textos 10, 37, 51, 58, 59, 84, 122, 195, 199, 208, 211, 212, 214, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231

U

Universo 29, 66, 67, 120, 135, 145, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 163, 164, 167, 168, 173, 201, 203, 208, 209, 212

V

Valores 72, 75, 99, 136, 137, 138, 144, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 158, 160, 163, 170, 178, 180, 209, 216, 230

Visuais 49, 52, 61, 65, 68, 73, 87, 92, 109, 201, 211, 212, 215, 218, 219, 222, 223, 225, 227, 231, 232

Visual 29, 30, 51, 52, 65, 69, 117, 128, 158, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231

