ISSN 1984-5634

O Instituto do Açúcar e do Álcool e suas mídias impressas: observações das narrativas alusivas à história, memória e identidade de um País Açucareiro (1930 a 1935)

Amanda Mensch Eltz[1]
Claudia da Silva Nogueira[2]

Universidade Federal de Pelotas

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

COMO CITAR:
Eltz, A. M.; Nogueira, C. S. O Instituto do Açúcar e do Álcool e suas mídias impressas: observações das narrativas alusivas à história, memória e identidade de um País Açucareiro (1930 a 1935). *Aedos*, Porto Alegre, v.16,n.35,p.175-180,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

A pesquisa[3] em arquivos documentais, por vezes apresenta um solo áspero, onde para semear, deve-se preparar a terra. Para nós, pesquisadores das ciências humanas, os espaços digitais e físicos, pessoais ou institucionais, são instrumentos passíveis de geração de conhecimento. A partir do documento coletamos, classificamos, descrevemos as narrativas que, no passado, foram legadas ao futuro. Hoje presentificadas pelas experiências de seus observadores, são prerrogativas para a fertilização do húmus: a pesquisa.

Metodologicamente, o resumo expandido, trata-se de uma pesquisa qualitativa, com viés exploratório. No âmbito da revisão bibliográfica, foram exploradas as produções científicas de: ABREU (2010), BRAY (1985), CORONEL *et al.* (2014), ESPOSITO (2015), GUIMARÃES (2012), RAMOS; BELIK (1989), VELLOSO (2013). No campo documental, as pesquisadoras observaram exemplares da revista Brasil Açucareiro, indexadas no repositório digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil (HDBN).

A supracitada publicação era vinculada nacionalmente pelo Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA). Reconhecido como autarquia federal, a instituição visava administrar a produção dos insumos originários da cana-de-açúcar. Criado em 1933, manteve-se em operação até 1990[4], além

1 Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural, ICH/UFPel. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3340-5971. E-mail: amanda.eltz@ufpel.com.

2 Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural, ICH/UFPel. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8636-7641. E-mail: claudinha15.nogueira@hotmail.com.

3 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

4 Apesar do extenso percurso, foram escolhidos os cinco primeiros anos, com vistas a entender os mecanismos de inserção da autarquia e de suas políticas públicas.

de estabelecer diretrizes de orientação, fomentação e controle do setor sucroalcooleiro, subsidiou inúmeras publicações impressas, dentre elas, as Revistas *Economia e Agricultura* (1932), *Anuário Açucareiro* (1939 a 1967) e *Brasil Açucareiro* (1933 a 1986), sendo a última a analisada neste trabalho. Os fascículos noticiavam sobre assuntos diversos: economia, questões jurídicas e sociais, tecnologia, desenvolvimento e inovação industrial, relatórios e reuniões administrativas do IAA e, história e cultura do setor.

O INSTITUTO DO AÇÚCAR E DO ÁLCOOL: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E DISCURSIVA

Quando atentamos para a história da indústria açucareira, podemos ver emergências no cultivo, processamento e comercialização da cana-de-açúcar, desde o final do século XIX. No entanto, entre 1926 a 1930, acontece o auge da crise no setor. Isso porque, em 1926, os Estados Unido da América implementaram uma política protecionista nacionalista. Esta medida restringiu o capital monetário doméstico, fato que interrompeu a circulação internacional de moedas, desencadeando o *cash* financeiro de 24 de outubro de 1929 (ABREU, 2010).

Por conseguinte, em decorrência, à grave crise econômica internacional, diversos departamentos e agências comerciais no Brasil colapsaram. Destaca-se que, inicialmente, não foram tomadas medidas de mitigação de risco de mercado, pois, na época, o governo optou por usar os recursos das Caixas Estabilizadoras[5]. Todavia, ainda em 1929, as divisas acabaram. Em sequência, foram adotadas ações protelatórias, objetivando evitar a introdução de um regime de intervenção estatal (ABREU, 2010).

O cenário brasileiro se modifica, a partir do Golpe de Estado, realizado em 24 de outubro de 1930, ato que colocou em xeque-mate a República Velha. Nesta ocasião, foram introduzidas novas ideias e ações baseadas nos princípios de proteção dos setores da indústria e agricultura, por meio do controle da produção nacional, assim como, das exportações e importações. Consequentemente, o governo instituiu medidas administrativas centralizadoras, com a finalidade de solidificar a economia, dentre elas, a agroindústria canavieira (CORONEL *et al.*, 2014; GUIMARÃES, 2013)

Inicialmente, visando corrigir a decadência setor açucareiro, aprova-se o Decreto Federal nº 19.717, de 20 de fevereiro de 1931, que estabeleceu a obrigatoriedade na distribuição de carburantes (gasolina e álcool), tal como a isenção tributária remissiva a exportação dos derivados canavieiros até 1932 (CORONEL *et al.*, 2014; GUIMARÃES, 2013). Ato contínuo, com a finalidade de gerenciar o setor, cria-se em dezembro de 1931, a CDPA - Comissão de Defesa da Produção de Açúcar (RAMOS; BELIK, 1989).

Dentre as práxis da CDPA, estavam a criação dos estoques reguladores, assim como, a normatização da cadeia produtiva canavieira. Entre as medidas de indenização institui-se, em 1932, a exploração da usinagem do álcool anidro, a ser empregado como combustível automotor. Dessa forma, através da readequação de diretrizes da agroindústria, o governo pretendia contornar o déficit fiscal no seguimento, por intermédio: da determinação de produção máxima de açúcar, do investimento na usinagem e no fabrico de combustíveis e, por fim na taxação dos insumos derivados da cana-de-açúcar à nível nacional.

5 A operação do referido fundo provinha de medidas criadas para atender reformas cambiais alusivas à arrecadação financeira (de barras de ouro, metais monetários, títulos e cédulas) de taxas pré-estabelecidas pelo governo. Os principais objetivos foram a estabilização do mercado por meio de reserva unificada, como a conversão do espólio na moeda oficial, o Cruzeiro. Operacionalmente, para a arrecadação dos valores, inicialmente foram efetivados empréstimos internacionais, ação que desencadeou o aumento da dívida externa.

Cabe ressaltar, que tais instruções não foram suficientes para administrar a crise econômica, sobretudo, devido a super produção açucareira. Ainda sobre a insuficiente recuperação fiscal, podemos citar o embrionário sistema de usinas governamentais para o fabrico de combustíveis, o qual não atingiu os resultados estipulados pela CDPA (GUIMARÃES, 2013).

Em 1933, para fins de qualificação do setor, foi editado o Decreto Federal nº 22.981, de 25 de julho de 1933, que instituiu o Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA). Esta autarquia objetivava "orientar, fomentar e controlar a produção de açúcar e álcool e de suas matérias-primas em todo o território nacional" (INSTITUTO DO AÇÚCAR E DO ÁLCOOL, 2009, s.d. [verbete eletrônico]). De imediato, o Instituto prosseguiu com as ações de mercado desenvolvidas pela CDPA, como: o controle de insumos canavieiros, o estabelecimento de estoques regulatórios e os investimentos no processamento mecânico de álcool para motores.

Seguidamente, o IAA constituiu novos critérios qualitativos de desempenho industrial no campo da usinagem, como: a diversificação de zonas de plantio por regiões; mudanças nos processos de moagem com instalação de usinas à bateria por difusão; reaproveitamento do bagaço da cana para a fabricação de açúcar cristal, a partir de novas técnicas de moagem; aperfeiçoamento das moendas, com novas tecnologias, o que devido à crise ficou restrita a alguns engenhos; qualificação de pessoal técnico e centros de estudo, instalação de estações experimentais de cana-de-açúcar, e, por fim o estabelecimento de usinas centrais (BRASIL AÇUCAREIRO, mar. 1935).

Em 1935, estabelece-se o Acordo do Açúcar, o qual criou a Comissão Central de Distribuição e Controle de Açúcar e Álcool (CCDCAA). Entretanto, foi a partir de 1937 que a agroindústria açucareira destaca-se no cenário nacional. As novas orientações políticas acenderam "[...] mudanças na estrutura administrativa da autarquia [IAA], especialmente na composição do comitê executivo" (GUIMARÃES, 2013, p. 158). Neste momento, expande-se os investimentos relativos à criação de usinas de álcool-anidro, como a principal ação de controle sucroalcooleira do Governo Federal (BRASIL AÇUCAREIRO, nov. 1935).

Ao longo da trajetória a CDPA e o IAA, houveram investimentos relativos à comunicação dos relatórios e outras ações executadas em revistas institucionais. Katia Adriana Falcão Pereira Espósito, ao analisar a imprensa do período, enfatiza:

> A partir de 1930, em seu aspecto político-ideológico, as ações de propaganda passaram a exigir maior sistematização dos seus métodos por aqueles que a utilizavam. Neste período, foi quando se identificou um esforço, por parte do regime, para que sua comunicação com o povo se tornasse mais organizada ao municiar a Imprensa com notas oficiais e depois tentando controlá-la. Através do uso da propaganda política, o Estado modificou as relações da comunicação, seus meios (imprensa, rádio, cinema e eventos) e a sociedade. Desta forma, durante o Governo Provisório firmou-se bases para que a publicidade e a propaganda contribuíssem para a manutenção do poder constituído pelas lideranças de então e que perdurou ao longo do governo de Getúlio Vargas. (ESPOSITO, 2015, p. 49)

Assim sendo, percebe-se pela observação das publicações do setor sucroalcooleiro, o controle e trânsito ideológico remissivo à construção e a deliberação do pensamento nacional aplicado pelo governo de Getúlio Vargas. A primeira publicação, trata-se da edição *Economia e Agricultura* (1932 a 1933) que oportunizava as discussões sobre políticas públicas, investimentos e tecnologias para a

mitigação dos riscos financeiros no setor. A publicação era elaborada pela CDPA, que posteriormente foi denominada de Revista Brasil Açucareiro[6].

Distribuída quinzenalmente em todo o país, as publicações transmitiam as políticas públicas e investigações técnicas e científicas produzidas pelos setores ou órgãos internos do IAA. Com a finalidade incentivar a incrementar a indústria, os artigos retratavam múltiplas abordagens e objetivavam divulgar diretrizes da cadeia produtiva canavieira, especialmente sobre fabricação e distribuição dos combustíveis. Avistando a análise dos dispositivos discursivos presentes nos documentos, os textos do Brasil Açucareiro foram categorizados pelas autoras em: Ciência e Tecnologia; Economia e Direito; e, por fim, História, Literatura e Sociologia do açúcar. Com a apreciação do último grupo citado, tipologicamente se evidenciam três momentos cognominados: relacional, temporal e reflexivo.

No âmbito relacional, percebe-se a dialógica comparativa entre os métodos, técnicas e tecnologias, que foram executados no passado com a realidade vivenciada no período. A exemplificar, a edição vinculada em maio de 1935, abordou as mudanças tecnológicas das engenhocas. Nela descrevem-se as máquinas no século 19, com estruturas fabricadas a partir da madeira, as quais eram tracionadas por moinhos hidráulicos ou por animais. Ato contínuo, reforça o panorama de investimentos políticos e financeiros dispensados pelo Governo Federal, para a aquisição de equipamentos da indústria sucroalcooleira. Assim, as usinas de moagem expunham maquinários modernos, com estruturas compostas por ligas metálicas e resistentes, sendo essas movidas a vapor ou eletricidade. Nos seus textos, palavras opostas foram aplicadas, dentre elas ultrapassado e moderno, as quais evidenciam os paradigmas desenvolvimentista do Instituto. De tal modo, a memória foi enquadrada como um passado a ser ultrapassado, mas não esquecido, pois evidencia a história e a identidade do país.

A tipologia temporal foi definida por meio do exame das linhas ou cronologias (tempo ou tecnologias), presentes nos artigos alusivos ao percurso social-histórico da cultura canavieira. Percebe-se a aplicação no artigo de Ulisses Freyre, intitulado "As Fábricas de Açúcar no Pernambuco". Neste registro, o autor delineia sistemas e equipamentos existentes no período, sendo eles, provenientes dos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha. Após, apresenta a linha de tempo da agroindústria: banguê (rudimentar e artesanal), o semi-industrial e a usina (industrial). Não coincidentemente, foram publicados durante o período antecedente e posterior os seguintes romances de José do Lins do Rego[7]: Bangue (1934), Usina (1936) e Fogo Morto (1943), todos obras patrocinadas pelo IAA[8].

Por fim, a última tipologia, a reflexiva. Esta categoria analisou as possíveis mudanças nos cenários sociais e históricos, assim como, interferências no espaço e ambiente da cultura canavieira. Ela pode se apresentar associada aos enquadramentos anteriores ou não. A exemplificar, em julho de 1935, Theodoro Cabral, realiza ponderações sobre o regime de trabalho da agroindústria canavieira. Para tanto,

---

6 No site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional encontram-se publicações entre 1932 a 1979. É possível acessar a coletânea Brasil Açucareiro no endereço: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-acucareiro/002534.

7 O primeiro livro, *O Bangue* (REGO, 1934), apresenta o sistema açucareiro nordestino, entre 1880 e 1940, sua sociedade patriarcal e escravocrata. O livro ressalta a operação dos engenhos para o fabrico de açúcar, cachaça, melado e rapaduras, em espaços denominados moendas ou banguês, recorrentemente manufaturados ou artesanais, que configuravam elementos tradicionais da região. O segundo livro de Lins do Rego, é intitulado *Usina* (1936). Proporciona relatos sobre a introdução das grandes empresas beneficiadoras de álcool-motor, fato que promoveu a semi-exclusiva distribuição da produção canavieira as fábricas de carburantes. A obra *Fogo Morto* (1943), terceira obra do literato brasileiro, narra o fim de práticas da cultura canavieira, pelo advento das grandes usinas, e consequentemente, o silenciamento das tradições e saberes-fazeres (REGO, 2010; 2011; 2012).

8 Durante o percurso existencial do IAA, foram difundidas obras alusivas à História e Literatura Popular, os quais contemplavam temas relativos à exploração da cana doce, assinada por autores, como: Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Com as publicações observa-se a instrumentalização da história factual e ficcional, assim como da memória e cultura canavieira.

suas reflexões sobre o cenário trabalhista proporcionam evidências dos índices relacional e temporal. Tais aspectos são expostos ao pontuar a exploração do trabalho escravo, durante o período colonial e imperial brasileiro, assim como nas mazelas no campo social oriundas deste sistema. Adverte sobre a importância do emprego de políticas públicas, para a criação de espaços e postos de trabalho. No que tange à seguridade, enfatiza a necessidade de promulgação de leis que permitam regimes diferenciados aos trabalhadores do campo, bem como a criação de sindicatos para a fiscalização.

Assim, entendemos que no âmbito nacional, os cronistas e intelectuais vinculados ao IAA, como Gilberto Freyre, Ulisses Freyre, Theodoro Cabral, José Lins do Rego, Luís Câmara Cascudo e outros, demonstravam, por meio das publicações, os processos industriais do passado, tal qual, a introdução e consolidação de novos métodos e técnicas no cultivo da cana, usinagem e geração dos subprodutos. Para Monica Pimenta Velloso:

> O intelectual é caracterizado pelo estigma da diferença. Fabricante de ilusões ou consciência de nacionalidade, ele foge ao padrão do homem comum. Assim, o intelectual é sempre designado para o exercício de alguma função e/ou missão especial que varia de acordo com a conjuntura histórica. (VELLOSO, 2013, p. 153)

As crônicas, categorizadas pelas autoras como *História, Literatura e Sociologia do açúcar*, estavam diretamente conectadas ao processo de construção da identidade e sentimento de unidade nacional. Por conseguinte, através do discurso aplicado, o órgão governamental enalteceu símbolos representativos ao progresso da secular cultura açucareira. Dispositivos de memória, como engenhos e banguês, foram associadas às modernas usinas, sendo todos esses mecanismos produtivos, à época, celebrados como essenciais para a formação política e econômica brasileira.

Para concluir, estruturalmente as publicações consagravam e registravam, por fatos e fotos, diferentes momentos do patrimônio industrial açucareiro, facultando a difusão cultural deste setor. Assim, politicamente, a narrativa fomentou a ideia do País Açucareiro, especialmente, no território com maior profusão: o doce "Nordeste da primeira fábrica brasileira de açúcar – que não se sabe o nome" (FREYRE, 2013, p. 119).

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo. *A economia brasileira 1930-1964*. Rio de Janeiro: Departamento de Economia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 1-46, 2010.

BRASIL AÇUCAREIRO. Rio de Janeiro: *Instituto do Açúcar e do Álcool*. Ano 03, v. 05, n. 01, mar., 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=002534&pesq=&pagfis=1892. Acesso em: 14 dez. 2022.

BRASIL AÇUCAREIRO. Rio de Janeiro: *Instituto do Açúcar e do Álcool*. Ano 03, v. 06, n. 01, set. 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=002534&pesq=&pagfis=2372. Acesso em: 14 dez. 2022.

BRASIL AÇUCAREIRO. Rio de Janeiro: *Instituto do Açúcar e do Álcool*. Ano 03, v. 6, n. 03, nov. 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=002534&pesq=&pagfis=2372. Acesso em: 14 dez. 2022.

BRAY, Sílvio Carlos. As políticas do Instituto do Açúcar e do Álcool e do Programa Nacional Álcool e suas influências na área açucareira-alcooleira de Catanduva. *Geografia*. Rio Claro, v. 10, n. 20, p. 99-123, 1985.

CABRAL, Theodoro. O regime de trabalho dos engenhos segundo Antonil. *In:* Brasil Açucareiro. Rio de Janeiro: *Instituto do Açúcar e do Álcool*. Ano 03, v. 05, n. 05, p. 281 – 283, jul. 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=002534&pesq=&pagfis=1892. Acesso em: 14 dez. 2022.

CORONEL, Daniel Arruda; AZEVEDO, André Filipe Zago de; CAMPOS, Antônio Carvalho. Política industrial e desenvolvimento econômico: a reatualização de um debate histórico. *Brazilian Journal of Political Economy*, v. 34, n. 01, p. 103-119, 2014.

ESPOSITO, Katia Adriana Falcão Pereira. *Departamento de Imprensa e Propaganda A história concisa da imprensa e da propaganda do governo Vargas (1930-1945*). 2015. 146f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Salgado de Oliveira. Niterói, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a Vida e Paisagem do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2013.

FREYRE, Ulisses. As Fábricas de Açúcar em Pernambuco. *In:* Brasil Açucareiro. Rio de Janeiro: *Instituto do Açúcar e do Álcool*. Ano 03, v. 05, n. 06, p. 335 – 336, ago. 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=002534&pesq=&pagfis=2372. Acesso em: 14 dez. 2022.

GUIMARÃES, C. G. O Instituto do Açúcar e do Álcool e a Indústria do Álcool-motor no primeiro governo Vargas (1930-1945). *História Econômica & História de Empresas*, v. 15, n. 01, p. 135 – 168, 2012.

INSTITUTO DO AÇÚCAR E DO ÁLCOOL. Centro de Documentação e Pesquisa em História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. Disponível em: https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-do-acucar-e-do-alcool-iaa. Acesso em: 30 set. 2022.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *In: Brasil Republicano 2*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2013.

RAMOS, Pedro; BELIK, Walter. Intervenção estatal e a agroindústria canavieira no Brasil. *Revista de economia e sociologia rural*, v. 27, n. 2, p. 197-214, mai./ago. 1989.

REGO, José Lins do. *Usina* (1936). 20ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REGO, José Lins do. *Banguê* (1934). 23ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto* (1943). 73ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VI Encontro Discente de História da UFRGS

ISSN 1984-5634

A metrópole como personagem de ficção: memória, identidade e representação da cidade no jogo eletrônico *Cyberpunk 2077*

Antonio Diogo Greff de Freitas[1]

Universidade do Estado de Santa Catarina

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

COMO CITAR:
Freitas, A. D. G. A metrópole como personagem de ficção: memória, identidade e representação da cidade no jogo eletrônico *Cyberpunk 2077*. *Aedos*, Porto Alegre, v.16,n.35,p.181-187,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

Em 2014 a historiadora Anita Lucchesi já dissertava sobre os impactos das transformações midiáticas no campo da história, especialmente no que condiz com as fontes digitais e seus usos no estudo desse campo. Destacara que as categorias de tempo, espaço e o dado sofreram modificações em sua relação com a *práxis*[2] e na própria pesquisa histórica. Afinal, é a partir da segunda metade da década de 2000, com o desenvolvimento da chamada Internet 2.0 (PRIMO, 2013, p. 163)[3] é que novas fontes passam a ser construídas em conjunto com a especificidade da interação. Vejamos:

> A humanidade encontra-se na transição da cultura alfabética para a cultura digital, de modo que a forma como apresentamos as informações está se modificando. Além disso, a chegada dessas tecnologias foi acompanhada de um movimento de virtualização que provocou significativa distensão das noções de tempo e espaço. Fatores que de diferentes maneiras atravessam elementos chave para os profissionais da História: o tempo, o espaço e o dado. (LUCCHESI, 2014, p. 3)

Portanto, as indagações que perpassam fontes históricas construídas em ambientes digitais impactam em vários ramos do estudo da história, especialmente em sua base teórica e metodológica. Afinal, novas fontes necessitam de novas abordagens, discussões e debates acerca de como construir uma análise de fontes históricas digitais.

Devemos nos ater ao tipo de fonte histórica construída exclusivamente em ambiente online. Essa separação é crucial devido a interatividade

1 Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. ORCID iD: 0000-00020741-5183. E-mail: tonigreff@gmail.com.

2 Aqui entenderemos *práxis* como: "Com outras palavras: o agir é um procedimento típico da vida humana na medida em que, nele, o homem, com os objetivos que busca na ação, em princípio se transpõe sempre para além do que ele e seu mundo são a cada momento." (RÜSEN, 2011, p. 57).

3 Alex Primo entende a internet 2.0 como a uma mudança de paradigma na comunicação entre recepção e criação independentes para um movimento de criação e recepção simultâneo.

multifacetada possível em fontes digitais na *Web* ou mesmo em games, também chamados de jogos eletrônicos[4]. Os roteiros de ficção histórica mesmo em algumas séries de TV, mas especialmente em jogos, buscam colocar o espectador como agente da narrativa e, por sua vez, construir uma imersão não antes vista em relação a uma história devido ao envolvimento do jogador com a trama.

Vejamos a seguinte ideia sobre a importância e uma das especificidades dos jogos eletrônicos:

> Consideramos que sua principal divergência com relação à experimentação de outros meios de comunicação seja o fato de que é necessário neles agir. Não apenas para com eles, mas neles. Este é componente que pensadores como Aarseth (1997) e Gallow (2006) consideram como sendo a alma mater dos vídeos games: o simples fato de que a pura cognição não dá conta da experiência, que é preciso engajar-se nela materialmente. Esta ação é responsável, então, pelo desenrolar do jogo que pode, por sua vez, contar uma história. (CÁNEPA; FALCÃO, 2016, p. 4)

Ou seja, ocorre uma relação entre o presente, o tempo recente, onde o expectador experiencia a vida e as inúmeras possibilidades temporais simuladas nos jogos eletrônicos. Talvez, seja essa a relação que possa construir uma concepção de conexão entre tempos. Em outras palavras, expectativas de futuro em simulações de distopias ou narrativas pós-apocalípticas poderiam nos demonstrar como e em qual forma ocorrem as nossas relações com futuros possíveis no tempo recente. É, portanto, no agenciamento desse processo através do ato de jogar que pode ser possível captarmos essa relação entre tempos, o recente, o contemporâneo e a simulação de um passado ou de um futuro e, por conseguinte, a formação de uma memória cultural entre tempos, especialmente sua relação com o tempo do agora.

Os autores Luis Artur Costa e Tânia Mara Galli Fonseca em seu artigo denominado "Do contemporâneo: o tempo na história do presente": refletem a seguinte ideia:

> Utilizamo-nos de outro termo muito em voga para substancializar a ontologia e epistemologia do nosso tempo: o contemporâneo. Perguntemo-nos agora sobre o agora de colocar o hoje em questão hoje. Que hoje, hoje, está em nós produzindo uma perspectiva sobre si? Como se fala deste presente neste presente que é falado? Qual o modo de inquirir o presente que vemos em nossa atualidade? (COSTA; FONSECA, 2007, p. 5).

Como visto acima, e adequando ao interesse do que está sendo pesquisado, os jogos eletrônicos são artefatos do tempo que ainda buscam representar outros períodos históricos que, por sua vez, podem nos facilitar o estudo e análise sobre as relações temporais e o nosso próprio tempo recente, o contemporâneo. Assim, na perspectiva dos autores, "Como se fala deste presente neste presente que é falado?" Por consecutivo, as seguintes problemáticas: a) De que forma interagimos com o agora? b) Quais perspectivas, possibilidades imaginárias sobre passados e possíveis futuros podem nos trazer a reflexão sobre o aqui, o contemporâneo a partir da análise de jogos eletrônicos? De que maneira essas narrativas funcionam e agenciam a construção de uma transmissão cultural acerca de tempos históricos distintos e ficcionais?

Deste modo, analisar através destas questões jogos eletrônicos que representam períodos históricos específicos, especialmente nesta comunicação, visões pós-apocalípticas e distópicas. A fonte aqui

4 "Uma definição mais técnica que poderíamos usar é: "um jogo que pode ser jogado graças a um aparato audiovisual que pode ser localizado dentro de uma história. Essa definição dada por Nicolas Esposito, significa que nós estamos olhando para um formato em que o jogador joga e interage com um jogo, que pode ter uma narrativa. A interação acontece via um "aparato audiovisual" - um computador, videogame, televisão, celulares, tablets etc., - que diferencia de outros tipos de jogos não eletrônicos [...]" (WOODCOCK: 2020, p. 38).

apresentada é o game *Cyberpunk 2077 (CD Projekt – 2020)*. Nessa narrativa é possível perceber um roteiro construído que em alguns momentos traz aspectos temporais do período pretendido (futuro distópico), às vezes o traz sobre o próprio tempo no qual foi criado. Esses aspectos anacrônicos, por exemplo, trazem luz aos anseios do presente e a um declínio nas expectativas de futuro. Para o autor Mark Fisher: *"O lento cancelamento do futuro foi acompanhado por uma deflação de expectativas"* (FISHER: 2022, p. 26). Em outras palavras, a representação aqui estudada reflete em vários aspectos as expectativas de futuro, da falta de outros futuros possíveis e, particularmente, um esgotamento do presente.

A fonte aqui estudada traz peculiaridades que englobam o campo da História do Tempo Presente/ História e o *Game Studies*. Vez que intersecciona questões epistemológicas oriundas das problemáticas do primeiro campo e ao mesmo tempo tem a necessidade de um aporte teórico metodológico devido a especificidade do segundo. Comecemos pelo segundo ponto:

> A narrativa é um dos nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão. Nós contamos uns aos outros histórias de heroísmo, traição, amor, ódio, perda, triunfo. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem (MURRAY, 2003, p. 9).

Janet H. Murray foi uma das precursoras no desenvolvimento dos alicerces teóricos na análise das narrativas no ambiente digital/online, especialmente em seu livro denominado *"Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço",* citado acima. A autora discute as transições de linguagens e estabelecimento desse processo entre uma mídia e outra no que concerne a narrativa, o que de fato é comum, constante e continuará ocorrendo, especialmente quando dessa narrativa em meios digitais. Assim como destacado, é através destas narrativas, mesmo que ficcionais que podemos extrair as nossas experiências e especialmente "nos compreendermos mutuamente". Nesse aspecto, vejamos essa intersecção com o primeiro ponto: *"É possível produzir um discurso imaginário sobre acontecimentos reais que pode não ser menos "verdadeiro" por ser imaginário".* (WHITE, 2011, p. 438-482). Assim dizendo, as estruturas narrativas no campo da história devem considerar também aspectos ficcionais, mesmo quando de análise do historiador e, como também, devemos pensar o estudo da história a partir da cultura, como tal, "um passado prático" como defende o autor. Outrossim:

> O que é chamado de memória coletiva não é uma lembrança, mas uma determinação: que isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as imagens que estabelecem a história em nossas mentes. As ideologias criam arquivos afirmadores de imagens, imagens representativas, que encapsulam ideias comuns de significado e desencadeiam pensamentos, sentimentos previsíveis. (ASSMAN, 2008, p 33, tradução nossa)

Como visto, Assmann argumenta sobre memória coletiva, uma das premissas que auxiliam nessa pesquisa. A autora salienta que representações, que podem ser em imagens, aqui narrativas em jogos eletrônicos, introduzem ideias comuns que podem indicar pensamentos compartilhados e inclusive sentimentos. Ou seja, essa conexão entre o comum, o prático, a narrativa, a memória, história pública e as especificidades dos jogos eletrônicos destacam esse processo, nos trazendo percepções sobre a

contemporaneidade. Ainda, para a historiadora Aleida Assmann em seu livro "Espaços de recordação: formas e transmissões da memória cultural (2011)":

> Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. (ASSMANN, 2011, p. 19)

Adicionando o que a autora explicitou, entre monumentos, museus e arquivos, poderíamos analisar fontes digitais também como mecanismos para um, como chamou, *"processo de recordação"*, num nível individual e em um nível coletivo. O trabalho estudado tem como preocupação essas induções, construções, ou mesmo redirecionamentos culturais, ideológicos, políticos ou morais de memória acerca do passado e sobre o futuro, mesmo que ficcionais. Assim, perceber através desses aportes a forma e construção do recriar do imaginário a partir de aspectos históricos e expectativas sobre o futuro de forma a cristalizar a nossa concepção do recente e auxiliar no campo da História do Tempo Presente e do *Game Studies*.

No game *Cyberpunk 2077* (*CD | Projekt* – 2020) podemos interagir com um futuro distópico, pessimista, sendo a cidade denominada *Night City* um dos meios que assume as características de uma megalópode sem leis, dominada por corporações e corrupção em um mundo em que o capitalismo já atingiu o seu apogeu em desigualdade social, poluição e falência. No mesmo sentido que Case, o *cowboy* da *Matrix* no livro *Neuromancer* (GIBSON, 1984), o personagem central de *Cyberpunk 2077* também constantemente exerce uma interação com a cidade, *Night City*, onde tem como trama uma representação entre a tecnologia e a consciência através de um ambiente que rivaliza entre falência da sociedade e um grande avanço tecnológico. O que nos interessa aqui é como ocorre a representação da cidade de *Night City* como uma personagem que caracteriza as expectativas de futuro de uma sociedade de caráter liberal. Vejamos a seguinte reflexão, *"mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado"* (ROSENSTONE, 2010, p. 18). Portanto, como a cidade é representada na ficção? É possível perceber a cidade como uma representação que induz ou reflete condutores de memória de um imaginário coletivo acerca da nossa relação com o ambiente urbano? (ASSMANN, 2011, p. 19). Quais as suas relações com o presente ou mesmo com a expectativa de futuro no presente?

Nessa breve exposição foram escolhidas algumas imagens para demonstrar o ambiente de *Night City*, afinal, a narrativa pode atingir até 60 horas de interação, dependendo de suas escolhas. Sendo assim, será analisado como a cidade traz elementos temporais distintos os quais conectam o passado, o presente e as expectativas de futuro.

Observe a seguinte imagem:

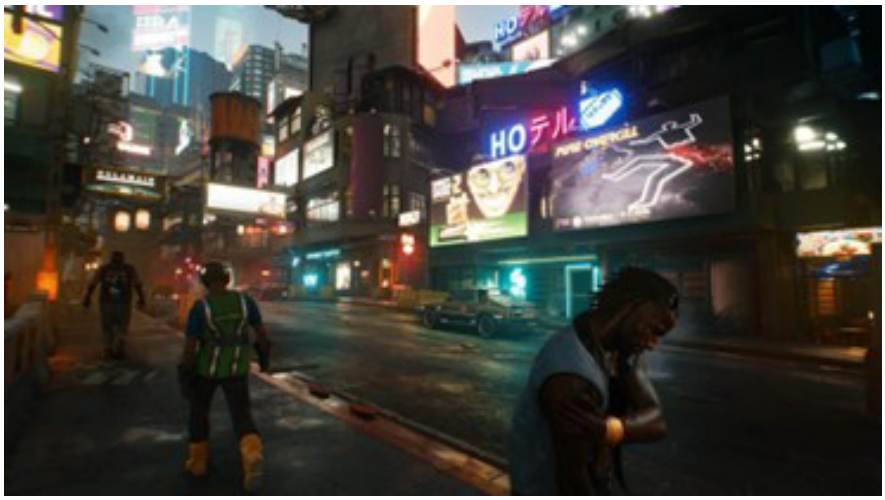

Figura 1. *Cheap Hotel.*
Fonte: https://www.nightcity.love/en/. Acesso em: 15 fev. 2023.

Nas cidades de estética *cybperunk*[5] é comum a representação de ruas sujas, clima chuvoso, sombrio, violento e inóspito. Um ambiente em que o individualismo e a tecnologia atingiram seu apogeu, de extrema desigualdade, de indivíduos que perambulam pelas ruas sem destino, muitas vezes loucos e que refletem uma cidade totalmente falida e decadente. No exemplo acima podemos destacar estes indivíduos, ruas escuras, *outdoors* de *néon*, carros ainda à combustão ao lado de arranha-céus e letreiros com influências orientais. As escolhas feitas na construção do cenário do jogo são claramente referências ao período de nascimento da literatura *cyberpunk,* a década de 1980. Observe o seguinte trecho:

> Um sinal de neon apagado perto da entrada principal formava as palavras *Cheap Hotel* sob um aglomerado de hologramas. [...] A entrada ficava num beco transversal à Baiitsu, onde o elevador aguardava aos pés de um poço transparente. O elevador, assim como o *Cheap Hotel*, era um pensamento à posteriori, amarrado ao prédio com bambu e epóxi. (GIBSON, 1984, p. 42)

O trecho acima retrata um cenário nitidamente parecido com o ambiente urbano do jogo eletrônico destacado na imagem. As influências como o livro *Neuromancer* (1984), ou mesmo no clássico conto de mesmo autor, *"Johnny Mnemonic"* de 1981, mas também filmes como *Blade Runner* (1982), servem como horizonte no desenhar da atmosfera do game. Há muito passado nessa expectativa de futuro retratada neste jogo lançado em 2020, talvez tenha também alguns aspectos sobre o tempo recente, o contemporâneo.

A década de 1980 foi caracterizada por um avanço do neoliberalismo, influenciado pela crise vinda de 1973 e a uma ascensão de uma nova direita, símbolos como Ronald Reagan ou Margareth Thatcher emergem, assim como em nosso próprio tempo ocorre uma mudança nas expectativas. É perceptível que crises econômicas, ou também a ascensão de uma nova direita populista que retrai sentimentos de esperança, também tenha influenciado nas produções culturais do seu tempo. Não por acaso, um

5 "O termo *cybperunk* foi primeiramente usado pelo escritor norte-americano Bruce Bethke em sua *short story* homônima. Segundo Featherstone e Burrows (1995), o termo está diretamente ligado às teorias contemporâneas da cibercultura [...] Os autores apontam que o termo cyberpunk, assim como seu correlato, ciberespaço, origina-se do termo cibernética, conceito cunhado pelo teórico Norbert Wiener em 1948, a partir do estudo das teorias da informação e do controle de mensagens". (AMARAL, 2006, p. 41)

dos personagens de uma missão secundária do jogo, denominado de "Capitão dos Rua 6", de forma evidente e cômica, quase que sendo ridicularizado, retrata um presidente brasileiro em seu modo de falar, dublagem ou intenções. Ou seja, *Cyberpunk 2077* tanto é fruto da década de 1980 quanto também, obviamente, de seu contexto de produção o que, por sua vez, nos traz possíveis reflexões entre tempos distintos e que entram em convergência, criando possibilidades de interpretação e pensar histórico.

Figura 2. *Wind Farm.*
Fonte: https://cyberpunk.fandom.com/wiki/Wind_Farms?file=WindFarms_Database_CP2077.png Acesso em: 15 fev. 2023.

Nessa imagem é possível observar os arredores de *Night City*, uma área abandonada e que destaca um futuro já esquecido. De modo a contrapor o ambiente urbano, esse cenário representa uma sociedade que já desistiu de um futuro que busca uma ligação entre ser humano, máquina e natureza. Todas as tentativas de produção de uma energia limpa ou que demonstre algum aspecto otimista, como este, uma "fazenda" de energia eólica, já é passado, um futuro alternativo inexistente.

> A FC não nos projeta para o futuro, ela nos relata estórias sobre o nosso presente, e, mais importante, sobre o passado que gerou o presente. Contra intuitivamente, a FC é um modo historiográfico, um meio de descrever simbolicamente sobre história. (ROBERTS, 2000, p. 82, tradução nossa)

Portanto, em *Cyberpunk* 2077 é possível transitar entre tempos diferentes e simultaneamente construir uma relação temporal que não desconecte esses distintos períodos históricos, o passado, o presente e o futuro. Ou seja, os jogos podem nos esclarecer de um modo historiográfico a nossa relação com o passado e nossas expectativas futuras e, através da ficção científica, devido a sua configuração, nos transpor no tempo. No caso da cidade, um personagem que devido a sua descorporificação nos leva a um sentido de transcendência, uma alteridade que facilita a nossa compreensão ou mesmo induz a uma identidade de memória devido aos seus aspectos explícitos, muitas vezes exagerados (AMARAL, 2006, p. 64). É nessa especificidade que reside tempos simultâneos e, por sua vez, representa uma orientação temporal e uma memória coletiva.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

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

ASSMANN, Aleida. Re-framing memory : between individual and collective forms of constructing the past. *In:* TILMANS, Karin, ed. and others. *Performing the past: memory, history, and identity in modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2010, pp. 35-50.

CÁNEPA, Laura; FALCÃO, Thiago. *Horror e Distopia nos Video Games: Experiência Narrativa e Cultura Contemporânea em The Last of Us*. Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.

COSTAA, Luis Artur e FONSECA, Tânia Mara Galli. *Do contemporâneo: o tempo na história do presente.* Arq. bras. psicol. [online]. 2007, vol.59, n.2, pp. 110-119.

FISHER, Mark. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.

GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2016.

LUCCHESI, Anita. *Por um debate sobre História e Historiografia Digital. Boletim Historiar*, n. 02, mar. /abr. 2014, p. 45-57.

MURRAY, J. H. Hamlet no Holodeck. *O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

PRIMO, Alex. *Interações em rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264 p.

RÜSEN, Jörn. *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

WHITE, Hayden. *A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea*. *In:* NOVAIS, F. A., SILVA, R. F. da (org). *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac et Naify, 2011. v.1 p. 438-482.

WOODCOCK, J. *Marx no Fliperama: videogames e luta de classes*. Trad. De Guilherme Cianfarani. São Paulo: Autonomia Literária, 2020. 263.

ISSN 1984-5634

Olimpianos e Aids: famosos soropositivos nas capas da *Revista Manchete* (1980-1990)

Frederico Renan Hilgenberg Gomes[1]

Universidade Estadual de Ponta Grossa

O Boletim Epidemiológico de HIV/Aids de dezembro de 2022 revelou que no ano de 2021 foram registrados 40.880 novos casos de infecção pelo Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) por todo o país, já em relação a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (Aids) somaram 35.246 novas ocorrências (BRASIL, 2022). A epidemia de HIV ainda é uma realidade no Brasil, e no mundo, contudo as pessoas que hoje vivem com o vírus contam com uma maior qualidade e tempo de vida devido aos novos tratamentos que foram sendo desenvolvidos ao longo das décadas.

O primeiro registro científico da epidemia data de 5 de junho de 1981 no *Morbidity and Mortality Weekly Report*[2] (MMWR) e nele ainda não se usava a terminologia HIV, ou Aids, pois era um vírus e enfermidade totalmente novos para a comunidade científica. O que se destacou no artigo era que cinco jovens homossexuais masculinos, sem ligações entre si, residentes de *Los Angeles* estavam com infecção pulmonar devido a baixa imunidade, bem como apresentavam outras doenças oportunistas e ligadas ao quadro de imunodeficiência, como candidíase oral e citomegalovírus (CMV). A sigla só passou a ser usada em 1982 e os cientistas só conseguiram determinar que a síndrome era causada por vírus entre 1983 e 1984 (NASCIMENTO D., 2005). Sendo assim, inicialmente a Aids foi vinculada com a homossexualidade masculina, e posteriormente a outros grupos sociais, também historicamente estigmatizados, como trabalhadores do sexo, usuários de drogas injetáveis (UDI) e homofílicos, gerando os grupos de risco[3].

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

COMO CITAR:
Gomes, F. R. H. Olimpianos e Aids: famosos soropositivos nas capas da *Revista Manchete* (1980-1990). *Aedos*, Porto Alegre,v.16,n.35,p.188-194,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UEPG. Orcid: 0000-0002-5423-8511. E-mail: frhg.fred@gmail.com.

2 Em tradução livre, Relatório Semanal de Morbidade e Mortalidade, é um relatório epidemiológico dos Estados Unidos da América pelo Centro de Controle de Doenças e Prevenção (CDC).

3 A nomenclatura grupos de risco caiu em desuso, atualmente o termo mais aceito segundo a UNAIDS (2017) é populações-chave, que indica populações que são chave para a dinâmica ou resposta à epidemia.

Ao mesmo tempo que a ciência tentava achar respostas para essa "nova doença", a mídia desempenhava o seu papel de informar a população apresentando o que viria a ser conhecida como epidemia de Aids. Quando os médicos começaram a registar os primeiros casos da enfermidade no Brasil em 1982, a imprensa, como um todo, já havia publicado textos sobre a epidemia, sobretudo traduzidos e relatando a situação nos Estados Unidos da América (EUA), a primeira reportagem no país sobre foi de 3 de julho de 1981 pelo *Jornal do Brasil* (NASCIMENTO D., 2005; DIAS, 2012; BARROS, 2018).

Por isso, quando a epidemia de fato chega em território brasileiro ela não foi encarada como uma novidade de fato, pois sentidos já foram sendo trabalhados sobre ela na medicina, imprensa e sociedade. "Portanto, só existe um conhecimento público sobre a AIDS graças aos processos de 'anunciabilidades' realizados pelas mídias, ou seja, graças somente aos 'protocolos discursivos' e enunciativos típicos da esfera midiática" (FAUSTO NETO, 1999, p. 24). Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira (2015, p. 35) revelam ainda que esse processo de apresentação da Aids pela imprensa respingou até na medicina, uma vez que "Alguns médicos que se tornariam especialistas em aids referem ter tomado conhecimento da doença pelas publicações na imprensa leiga."

Um desses veículos de imprensa que apresentou a nova enfermidade foi a revista *Manchete*, editada pela Bloch Editores. O referido semanário foi uma das principais semanais do país na segunda metade do século XX, ao lado de nomes como *O Cruzeiro* e *Veja* (NASCIMENTO G., 2020). A primeira reportagem da *Manchete* sobre a epidemia foi veiculada na edição 1.551 de 9 de janeiro de 1982, uma matéria traduzida da americana *Time*, e intitulada como *A misteriosa doença dos gays*[4]. Desde essa edição até 2000, ano em que o grupo editorial decretou falência, foram produzidos 640[5] textos que versavam sobre a Aids indo de reportagens, dossiês, artigos de opinião, até cartas dos leitores.

Com o levantamento desse *corpus* textual também verificou-se com que temáticas se escrevia sobre a Aids na revista, ao todo foram levantadas 40 temáticas, mas as três que mais tiveram ocorrências foram as de Ciência, Medicina e Saúde (201); Arte e Famosos (121); e, Sexo e Sexualidade (102). Aqui é importante ressaltar que uma mesma reportagem, por exemplo, poderia vincular mais de uma temática, como o primeiro texto da *Manchete* sobre a epidemia, que articulou as temáticas referentes à ciência e sexualidade.

O foco do presente texto repousa na temática de Arte e Famosos, não só para entender como a revista construiu discursivamente a epidemia, mas também para entender o próprio funcionamento do semanário, uma vez que a vida de famosos e celebridades era amplamente abordada na *Manchete*. Essa questão foi apontada por Marília Campos (2008) que trabalhou na revista *Carinho*, uma das publicações do grupo Bloch, que esse foi um dos principais legados da Bloch Editores para o jornalismo brasileiro, sobretudo no século XX. Outro ponto que revela a importância desse segmento na revista eram suas capas, pois além de trazer temas políticos, inovações científicas, ou tensões internacionais, em sua grande maioria eram compostas por famosos, "Manchete consagrou seus campeões de capa,

4 Tal terminologia somente foi utilizada em transcrição de como se encontra grafada na fonte e para demonstrar como ocorria o debate e concepções sobre a Aids e pessoas soropositivas à época.

5 Esse número reflete o levantamento realizado para minha pesquisa de mestrado, com base no acervo da *Manchete* na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) durante os anos de 2021 e 2022, podendo haver mais textos da revista, ou não, sobre a Aids, mas que não se encontrava digitalizado na HDB à época.

com amplo predomínio das mulheres bonitas e famosas ou dos homens que protagonizaram conquistas memoráveis" (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008, p. 34).

As capas possuem uma extrema importância, sobretudo no periódico revista, pois é com ela que o leitor vai ter a sua primeira interação com o semanário, decidindo se leva aquele exemplar, ou não, para casa. Dessa forma, ter uma capa atrativa e com uma matéria de destaque que aguce o público leitor, era primordial. No caso da *Manchete*, a questão da capa guarda duas questões que nos permite compreender como funcionava esse periódico, a primeira se tratava do tipo de publicação que a revista era, basicamente de fotojornalismo, então a imagem tinha um destaque elevado no semanário, ainda mais se tratando da fotografia que iria estampar a edição. A segunda se deve ao fato que a escolha da capa da *Manchete* era extremamente crucial, onde o próprio Adolpho Bloch, fundador da revista e do grupo editorial, batia o martelo de qual capa iria abrir a edição do semanário.

> Na verdade, na escolha da capa da Manchete – mesmo quando Adolpho não participava da sessão de sagração da foto que carregava a responsabilidade de motivar ou não o leitor de banca a desembolsar seu dinheirinho –, o ritual sempre obedeceu a normas não escritas quase imutáveis ao longo de mais de quatro décadas. *Gente importante, famosos nacionais e internacionais de todas as áreas e de todas as épocas, grandes acontecimentos, temas de comportamento, tragédias ou inovações da ciência*. (GONÇALVES e MUGGIATI, 2008, p. 33, grifos nossos)

Dessa forma, a atenção que a *Manchete* deu para a Aids de certa forma se explica, não somente pelo vasto *corpus* textual levantado, mas também pelas matérias de capa produzidas sobre a epidemia, 19 no total. E as capas sobre a nova enfermidade cumpriam as "normas", uma vez que abordava "temas de comportamento", em relação as questões de sexo e sexualidade; "tragédias", como o próprio avanço da epidemia; as "inovações científicas" em busca de tratamentos e vacinas para frear o contágio do vírus; e, é claro, "gente importante, famosos nacionais e internacionais", como pode ser visualizado na Figura 1, na página seguinte.

Fausto Neto (1991, p. 16) definiu os Olimpianos como sendo "heróis e mitos produzidos pela cultura de massa; espécie de celebridades dos mundos do cinema, da música, da poesia, da política e, particularmente, no Brasil, da televisão." E que a "vida privada é de certo modo pública, cuja vida pública de certo modo é publicizada, cuja vida real de certo modo é mítica." (RODRIGUES *apud* FAUSTO NETO, 1991, p. 15-16).

Ao confluir no espaço midiático as considerações científicas sobre a Aids e o que se falava sobre a vida dos famosos, a Imprensa não apenas reproduz um discurso em relação à epidemia e os olimpianos, mas recria esse discurso segundo a sua própria lógica (ORLANDI, 2000; MACHADO, 2006). Sendo assim, para se falar em olimpianos soropositivos teria que seguir as regras editoriais de cada redação, ou como Foucault (1996) pontua, as condições de funcionamento desse discurso, neste caso, dentro do meio midiático e mais especificamente, dentro de cada periódico.

No caso da *Manchete* esse quadro se desenha na própria abordagem da vida de famosos, nesse caso soropositivos, mas que se percebe em toda a revista, era parte de uma política editorial do semanário. Outro ponto que se destaca como o principal impresso da Bloch Editores abordava a questão da epidemia em suas páginas, é que, em suas capas, não optaram por utilizar fotografias de famosos já em estado avançado da Aids, mesmo quando a matéria de capa era em referência a morte de um olimpiano, como no caso de Lauro Corona, edição 1.945, e Renato Russo, número 2.324.

Figura 1. Edições da revista Manchete com matérias de capa sobre famosos que contraíram HIV.
Fonte: MANCHETE, edições: 1.738, 1.748, 1.934, 1.945, 1.996, 2.160 e 2.324 em sequência.

As únicas vezes em que a *Manchete* estampou um olimpiano com Aids em estado mais avançado foram nas duas edições sobre o cantor Cazuza, como pode ser visualizado a Figura 1, acima. Contudo, a primeira capa sobre o roqueiro e sua sorologia foi produzida como resposta a uma matéria da edição 1.077 de 26 de abril de 1989 da revista *Veja*, em que tinha como frontispício uma imagem do cantor, magro, com os braços cruzados que acabou se tornando uma referência a epidemia em relação aos anos 1980 e o título que marcou toda uma geração, "Cazuza Uma vítima da Aids agoniza em praça pública".

A matéria que estampou *Veja,* Figura 2, na página seguinte, não teve uma boa recepção, nem por parte do público e da comunidade artística, muito menos do próprio cantor e sua família. Tanto que Adolpho Bloch foi procurado por João Araújo, pai de Cazuza, devido a indignação com o teor da matéria da revista do Grupo Abril, e ficou acordado que a *Manchete* produziria uma resposta do cantor em relação ao texto da *Veja*, o que de fato ocorreu no dia 13 de maio de 1989 na edição 1.934 do semanário da Bloch (GONÇALVES, 2008). Contudo, a produção dessa matéria de capa pela *Manchete* não se devia somente pela benevolência de seu fundador, mas também de vendas de revistas, pois nesse caso estava em jogo uma disputa de narrativas entre as duas maiores revistas semanais do país das décadas de 1980 e 1990.

Outro momento em que o fundador do grupo editorial esteve pessoalmente envolvido foi quando a atriz Sandra Bréa revelou que estava vivendo com o HIV, todos os veículos de imprensa esperavam

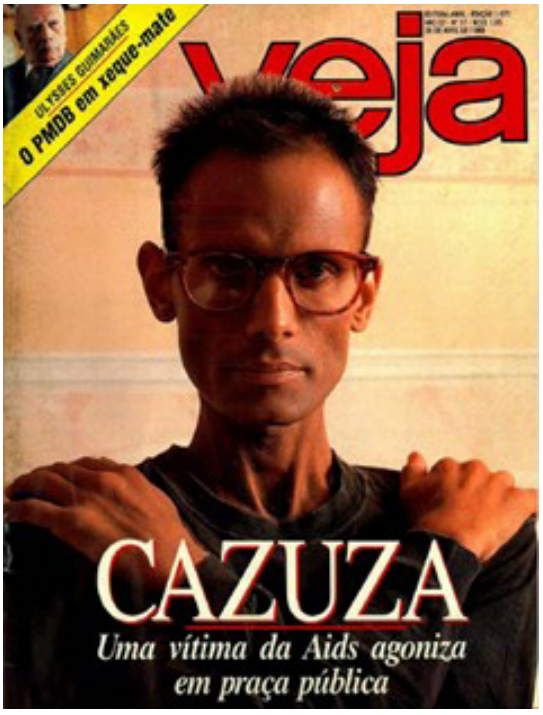

Figura 2. Capa da revista Veja sobre a soropositividade de Cazuza
Fonte: VEJA, edição 1.077, 26 abr. 1989.

conseguir uma entrevista exclusiva com a atriz, da *Manchete* quem contatou Sandra foi a jornalista Behula Spencer. Bréa requisitou uma reunião com Adolpho, sua preocupação era em relação a outras pessoas que eram soropositivas, mas que não tinham as mesmas condições que ela e tentava pensar em uma forma de ajudar nessa questão. "Foi então que Adolpho interrompeu a negociação e pôs a revista à disposição da atriz para ajudá-la no alerta, ofereceu-lhe a gráfica para impressão de quantos cartazes quisesse e se dispôs a apoiá-la na divulgação de uma campanha a fim de levantar recursos para tratamento de vítimas do vírus." (GONÇALVES, 2008, p. 125). Dessa forma, Sandra topou ser capa da *Manchete*, o que aconteceu na edição 2.160 de 28 de agosto de 1993. Nas imagens produzidas para essa reportagem, como a da capa, o intuito era mostrar como a atriz estava bem, mesmo com o diagnóstico positivo.

Porém, a revista não somente atuava informando sobre famosos soropositivos, ou sem retratar esses mesmos olimpianos em estágio avançado da Aids, à época. Em alguns pontos a *Manchete* reforçava certas metáforas militares sobre a epidemia, como nos títulos, "Sandra Bréa A luta pela vida", ou "Rock Hudson a Luta contra AIDS". É, sobretudo, nas duas matérias sobre o ator Rock Hudson, edições 1.738 e 1.748, que as metáforas militares em relação à epidemia se tornam mais evidentes. Ambas as matérias de capa foram produzidas em 1985, quando o ator hollywoodiano revelou que estava com Aids, bem como a sua morte, em 2 de outubro, e Rock foi o primeiro olimpiano que revelou a sua condição sorológica.

Susan Sontag (1989), em seu ensaio, *Aids e suas metáforas*, evidencia que ao longo da história humana várias doenças já foram metaforizadas, contudo isso não significa que não existam metáforas que devem ser evitadas, ao contrário. As metáforas militares, segundo a filósofa, são uma das principais

neste sentido, pois com elas "A doença é encarada como invasão de organismos alienígenas, aos quais o organismo reage com suas próprias operações militares, tais como a mobilização de 'defesas' imunológicas, e a medicina passa a ser 'agressiva', como na linguagem da maioria das quimioterapias" (SONTAG, 1989, p. 14-15). Ao passo que uma doença precisa ser combatida, porém, o que se vê é a pessoa doente e não o agente etiológico que causa enfermidade, o paciente é que passa a sofrer as represálias da sociedade (estigma). Outros exemplos de estigma causados pela sociedade em relação a Aids são os casos do ator Lauro Corona e do cantor Renato Russo, onde ambos evitaram falar em vida sobre a questão de suas sorologias, justamente para evitar que suas vidas fossem postas ainda mais pautadas pela mídia, tanto que as edições que estamparam na *Manchete* foram devido as suas mortes.

Com essas breves colocações é possível vislumbrar algumas considerações, como que a abordagem da vida de famosos soropositivos pela *Manchete* não revela apenas pontos importantes para aspectos da epidemia nas décadas de 1980 e 1990, mas também o funcionamento da própria revista. Outro ponto, é que o semanário reforçou em alguns momentos metáforas militares sobre a Aids, porém, ao mesmo tempo que tentava capitalizar utilizando casos de famosos com HIV, não houve tentativas de explorar a imagem deles de forma sensacionalista, ao menos no sentido de expor essas pessoas em estágio avançado da Aids. E finalizando, a questão da soropositividade de celebridades foi utilizado como um meio de alertar e informar a população sobre a epidemia, seja pelo próprio famoso, a revista, ou pelos próprios leitores.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das Infecções Sexualmente Transmissíveis, do HIV/Aids e das Hepatites Virais. *Boletim Epidemiológico HIV/Aids.* Brasília, DF; 2022 [Dez. 2022, nº especial]. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/especiais/2022/boletim-epidemiologico-de-hiv-aids-numero-especial-dez-2022/view>. Acesso em: 27 fev. 2023.

BARROS, Sandra Garrido de. *Política Nacional de Aids: construção da resposta governamental à epidemia HIV/aids no Brasil.* Salvador: Edufba, 2018.

CAMPOS, Marília. Carinho *S.A. In:* GONÇALVES, José Esmeraldo; BARROS, J. A. *Aconteceu na Manchete: as histórias que ninguém contou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 209-240.

DIAS, Cláudio José P. *A trajetória soropositiva de Herbert Daniel (1989-1992)*. Dissertação (Mestrado em História das Ciências), Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2012.

FAUSTO NETO, Antônio. *Mortes em Derrapagem: os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa.* Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

FAUSTO NETO, Antônio. *Comunicação e mídia impressa. Estudo sobre a AIDS*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GONÇALVES, José Esmeraldo; MUGGIATI, Roberto. A janela do Russel. *In:* GONÇALVES, José Esmeraldo; BARROS, J. A. *Aconteceu na Manchete: as histórias que ninguém contou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 21-53.

GONÇALVES, José Esmeraldo. Folhetim de Redação. *In:* GONÇALVES, José Esmeraldo; BARROS, J. A. *Aconteceu na Manchete: as histórias que ninguém contou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 101-138.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da aids no Brasil, v. 1*: *as respostas governamentais à epidemia de aids*. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

MACHADO, Márcia Benetti. Jornalismo e perspectivas de enunciação: uma abordagem metodológica. *Intexto: revista do mestrado da comunicação UFRGS*, v. 1, n. 14, p. 1-11, 2006.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 34, n. 1.738, 27 jul. 1985.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 35, n. 1.748, 19 out. 1985.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 38, n. 1.934, 13 mai. 1989.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 38, n. 1.945, 29 jul. 1989.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 39, n. 1.996, 21 jul. 1990.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 42, n. 2.160, 28 ago. 1993.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, v. 45, n. 2.324, 19 out. 1996.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. *As pestes do século XX: tuberculose e aids no Brasil, uma história comparada*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

NASCIMENTO, Greyce Falcão do. *Aconteceu, virou Manchete: notícias da ditadura*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinell. *Análise de discurso: princípios e procedimentos.* Campinas: Pontes, 2000.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UNAIDS. *Guia de Terminologia do UNAIDS*. 2017. Disponível em: https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2015/06/WEB_2018_01_18_GuiaTerminologia_UNAIDS.pdf. Acessado em: 30 jan. 2023.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, v. 22, n. 1.077, 26 abr. 1989.

VI Encontro Discente de História da UFRGS

ISSN 1984-5634

"*One of us! One of us!*": representações das pessoas deficientes em *Freaks*, 1932

Léo Araújo Lacerda[1]

Universidade Federal de Pelotas

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

A preocupação central desta comunicação é a de analisar a representação das pessoas deficientes no longa-metragem *Freaks* (Tod Browning, 1932). O longa-metragem *Freaks* (1932) representa um ponto de inflexão na forma como a deficiência e as pessoas deficientes eram apresentadas. Produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), *Freaks* (ou Os Monstros, em português) foi abertamente censurado e amargou um fracasso de bilheteria em sua época. As motivações da proibição do longa-metragem não decorrem da excessiva violência ou conteúdo sexual, deve-se ao seu pretenso caráter subversivo. Trata-se de uma história de amor entre Hans, uma pessoa com nanismo, e a trapezista Cleópatra, uma pessoa não deficiente. Ambientado em um circo e envolto na tradição dos Shows de Horrores teve personagens predominantemente deficientes: pessoas com nanismo, agenesia sacral, microcefalia, dentre outras.

A representação das pessoas deficientes na cinematografia do século XX oscilou desde minorias monstros a pessoas desnecessárias e onerosas ao estado. Assumindo a historicidade dos discursos sobre as deficiências, a investigação dos recursos audiovisuais é de grande relevância para compreender algumas destas percepções e concepções estereotipadas elaboradas pelas pessoas não deficientes em diferentes mídias. Desse modo, o cinema oferece oportunidades únicas para abordar as representações sociais construídas sobre as pessoas deficientes ao mesmo tempo em que permite inferir e questionar reverberações do modelo médico da deficiência na conformação de tais discursos. Assim, em *Freaks* é possível observar pessoas deficientes trabalhadoras, artistas circenses deficientes, que amam, se apaixonam, sentem ciúmes, com autonomia e cuja existência não se encontra circunscrita a uma instituição hospitalar.

COMO CITAR:
Lacerda, L. A. "One of us! One of us!": representações das pessoas deficientes em Freaks, 1932. *Aedos*, Porto Alegre,v.16,n.35,p.195-199,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. ORCID iD: 0000-0002-9617-9847. E-mail: leoaraujolacerda@gmail.com.

Para Larsen e Haller (2010) o filme foi produzido especialmente em um momento de transição entre formas de representação das pessoas deficientes. Os corpos "anormais" já não causavam o assombro esperado neste tipo de espetacularização uma vez que o discurso médico se esforçava para cuidar de patologias das aberrações. Dirigido por Tod Brrowning, em 1932, pelo estúdio MGM – Metro Goldwyn Mayer, logo após ter dirigido outros filmes do gênero terror como Drácula (1931). Todd Browning teve na infância experiência enquanto artista circense e viveu no período considerado como o auge dos freakshows vitorianos. O fracasso de bilheteria do filme *Freaks* marcou a trajetória do cineasta que passou a ter dificuldades em obter financiamentos para os projetos futuros ocasionando o afastamento de Brrowning de Hollywood. O roteiro foi elaborado por Willis Goldbeck e Leon Gordon a partir do conto "Spurs" de Tod Robbins. Atualmente a ideia que se têm é a de que consiste em um trabalho encorajador e fascinante que decide não retratar os personagens como meras atrações de circo, apresentando a audiência de sua época uma faceta mais humana destes indivíduos abordando temas como aceitação e empatia.

Trata-se de uma das primeiras experiências de inclusão de pessoas deficientes no meio cinematográfico representando-as simultaneamente com autonomia e individualidade. As condições físicas incomuns destes indivíduos lhes impuseram o designativo de *Freaks* (monstros). Destacam-se entre o elenco do filme personagens circenses como a mulher barbada e o homem sem braços e pernas, a mulher sem braços chamada Violeta, capaz de realizar proezas com os seus pés como tocar piano e escrever ou o hermafrodita Josephine-Joseph. Na trama Josephine-Joseph é casado com Frieda e destaca-se por possuir os dois sexos. Apesar de apresentar aspectos preconceituosos e estigmatizadores das pessoas deficientes, o filme foi proibido devo ao seu caráter chocante e perturbador dos padrões de moralidade de sua época. Representava as pessoas deficientes com certo grau de empoderamento, com vida sexual e atitudes levaram a ser considerado ofensivo e inapropriado.

O homem torso, por exemplo, nasceu com uma rara condição ou síndrome chamada tetra-amelia, o que significa que ele não tinha membros, exceto pelos seus braços, que cresceram a partir do tronco. Apesar das supostas dificuldades ou limitações da condição de uma pessoa com tetra-amelia, o Princípe Randian é representado exibindo sua habilidade em fumar, acender fósforos e cortar comida usando apenas seus braços.

O diretor Todd Brrowning ao elaborar o roteiro do filme não absorveu diretamente influências e abordagens já testadas em outros longas-metragens. Contudo, semelhanças temáticas são possíveis de se observar em filmes alemães como "O Gabinete do Dr. Caligari" (1920) e "A Mulher e o Monstro" (1935). Esses filmes utilizaram personagens vistos como "monstruosos" pela sociedade em sua época destacando, por sua vez, questões como a exclusão social e a intolerância. Por outro lado, ambos abordaram aspectos do "lado sombrio" da natureza humana e em todos eles, as pessoas consideradas "monstros" são exibidas como curiosidades e entretenimento a um público que escarnece, ridiculariza e se assombra com a existência de pessoas com condições corporais e cognitivas diferentes.

A inclusão de pessoas deficientes em *Freaks* não foi exatamente uma novidade, Tod Browning já havia permitido participar de outros de seus filmes, como O Monstro do Circo (*The Unknown*, 1927).

O filme inicia-se com uma apresentação dos espécimes mais estranhos em um espetáculo de variedades ao redor de um curral de animais: "Dissemos a vocês que tínhamos monstruosidades vivas e respirando. Vocês irão rir delas, troçar delas, e então... por um acidente de nascença vocês poderiam

Figura 1. O homem torso ou Príncipe Randian, Freaks (1932)

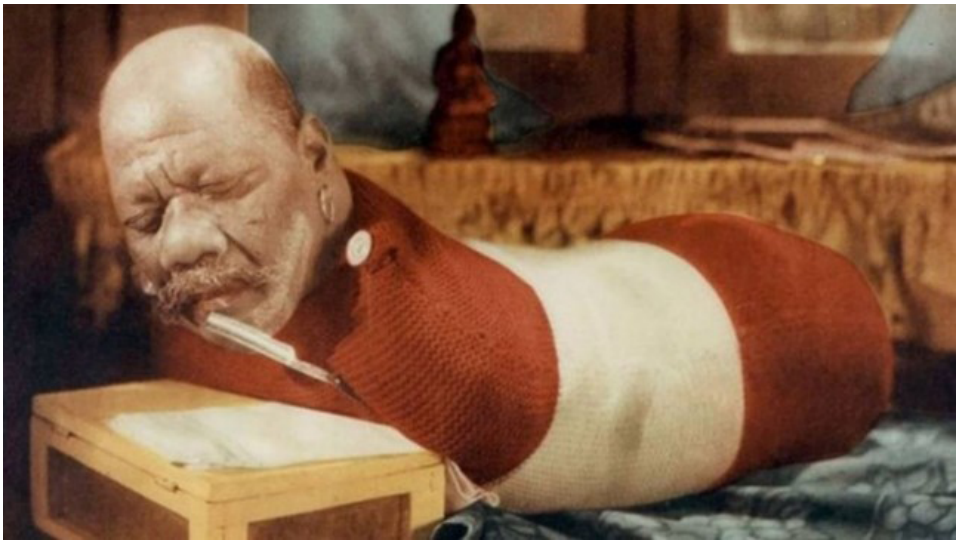

Figura 2. O homem torso ou Príncipe Randian, Freaks (1932)

ser como elas. Elas não pediram para vir ao mundo, mas ao mundo vieram" (BROWNING, 1932). Tais apresentações inspiram-se na tradição de *freakshows* vitoriana, ou seja, em exibições públicas, sobretudo, em circos de pessoas com deficiência física e intelectual, percebidas como anormais e diferentes. Os *freakshows* surgiram no século XIX e permaneceram populares até os inícios do século XX na Europa e Estados Unidos. Os empresários circenses submetiam as pessoas deficientes a exposições humilhantes. A Madame Tetrallini, chamada de mãe pelos artistas, é uma espécie de líder do grupo "freaks" do filme.

À luz dos *Disability Studies* (DS) o filme Freaks permite questionar e tensionar a perspectiva de que a deficiência seria uma condição triste e limitante a qual deveria ser corrigida e curada já que apresenta os personagens como pessoas comuns capazes de amar e receber amor, pessoas com emoções, sentimentos, desejos e vontades. Assim, a forja de representações mais positivais são cada vez mais desejadas e necessárias na mídia visto que abundam formas estereotipas e negativas.

ANÁLISE DAS CENAS E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Analisar-se-á três cenas do longa-metragem *Freaks* (1932): cena do casamento macabro; a cena da festa de casamento (cuja música entoada abre o título de nossa comunicação); a cena do banquete final. A análise das referidas cenas busca elucidar a conspiração da trapezista Cleópatra e seu amante a Hans, uma pessoa com nanismo que estivera noivo de Frieda.

O filme retrata algumas das personagens com deformidades físicas de maneira desumana, incluindo a personagem Cleópatra, que é retratada como manipuladora e vilã, e é punida com uma cirurgia que a transforma em uma "*freak*" como punição por suas ações. Em resumo, embora "*Freaks*" de 1932 seja um filme importante na história do cinema por sua representação de pessoas com deformidades físicas, ele também tem sido criticado por seu sensacionalismo e exploração dessas pessoas, além de sua narrativa fraca e representação estereotipada.

A segunda cena destaca trata-se do casamento de Cleópatra e de Hans. Após uma série de eventos, Cleópatra é obrigada a se casar com Hans, uma pessoa com nanismo, que é apaixonado por ela. A cena do casamento é um dos momentos mais icônicos do filme, com os "*freaks*" cantando e dançando enquanto a cerimônia acontece.

Outra cena particularmente relevante é a da tempestade. Depois que Cleópatra descobre que Hans é rico, ela decide matá-lo e se unir com seu amante, o palhaço Hercules. A cena da tempestade é tensa e dramática, com Cleópatra fugindo pela chuva enquanto os "*freaks*" a perseguem.

E, por fim, destaca-se a cena final: a vingança dos *Freaks*. Neste momento da narrativa cinematográfica, os "freaks" se vingam de Cleópatra e Hercules, mutilando-os e transformando-os em atrações do circo. A cena é chocante e grotesca, mas também simboliza a união e o poder dos "freaks" contra aqueles que os menosprezaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu elucidar a modulação dos discursos sobre as pessoas deficientes no cinema. Ao mesmo tempo em que se mostra perturbador e controverso, sendo uma obra censurada em sua época, é hoje uma obra-prima do cinema que retratar a vida de pessoas frequentemente marginalizadas e oprimidas. Os personagens circenses após descobrirem a trama forjada por Cleópatra e Hercules,

entoam "*One of Us*!", (Uma de nós!), uma declaração aberta na mesa de casamento: a transformariam em uma a mais entre eles.

Assim, apesar da excessiva exploração estereotipada de determinados aspectos da vida das pessoas com deficiência, o longa-metragem *Freaks* promove uma visão mais positiva e adequada longe da sombra das justificativas médicas e eugênicas em voga em sua época. Os "*Freaks*" são personagens e pessoas completas, com vidas emocionantes, desejos e preocupações comuns nas suas atividades diárias.

REFERÊNCIAS

BOLT, David. *Changing Social Attitudes Toward Disability: Perspectives from historical, cultural, and educational studies*. New York/ London: Routledge, 2014.

ELLCESSOR, E., & KIRKPATRICK, B. Studying Disability for a Better Cinema and Media Studies. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*: v. 58, n. 4, 2019, p. 139–144.

FRYMER, Benjamin; KASHANI, Tony. *Hollywood's Exploited: Public Pedagogy, Corporate Movies, and Cultural Crisis*. Palgrave Macmillan US, 2010.

ISSN 1984-5634

As Mulheres na Revista *União Soviética em Foco*

Larissa Ceroni de Morais[1]

Universidade Federal de Pelotas

Este trabalho analisa a revista *União Soviética em Foco*, com o recorte temporal de 1987-1990, utilizando artigos sobre a presença de mulheres e os valores associados a elas. As publicações continham como função divulgar o regime soviético no Brasil, as reportagens abordavam diferentes temas como a vida soviética, história, ciência, comportamento, mulher, panorama soviético, cultura, entre outros, a partir de um olhar socialista soviético divulgando-os para a sociedade brasileira. A decisão de selecionar esta temática decorre de compreender as identidades femininas soviéticas e como a *União Soviética em Foco* as desenha, mostrando as diversas áreas de destaque feminino, ao mesmo tempo em que aborda as virtudes das soviéticas.

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

A FONTE

A revista *União Soviética em Foco* foi uma produção compartilhada entre a Agência de Imprensa *Novosti* e a editora fluminense Revan. A fonte tinha como objetivo divulgar a União Soviética e o estilo de vida da sua população. Para o comunismo, a imprensa tem uma forma partidária organizada. Desde a Revolução de 1917 há a associação das produções com a luta política, na qual centraliza a organização, sendo uma arma política e objeto para a educação popular, tal ligação desenvolve no projeto de revolução cultural, enfatizando ao caráter pedagógico da leitura, como mostra Wolikow (2013, p.314). Sendo uma grande ferramenta, a utilização de panfletos, livros, revistas, jornais e outros materiais, o movimento soviético posicionou como um de seus pilares a propagação de seus posicionamentos e o propagandeamento do cotidiano.

COMO CITAR:
Morais, L. C. As Mulheres na Revista *União Soviética em Foco*. *Aedos*, Porto Alegre, v.16,n.35,p.200-206,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Mestranda na Universidade Federal de Pelotas. Orcid: https://orcid.org/0009-0001-7818-1994. Contato: larissa.cermorais@gmail.com.

Fonseca Jr. (1995) mostra que no período da Guerra Fria há um bipolarismo internacional, com duas grandes frentes que detém uma enorme capacidade nuclear destrutiva em seu domínio, assim como uma grande influência política e econômica- personificadas pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e pelo Estados Unidos da América. Tal dicotomia manteve-se em diferentes esferas como política, econômica, social e cultural, construindo um combate entre dois discursos dos quais eram utilizados para a propagação e manutenção de suas influências e estruturas.

Criada ainda em 1941, a Agência de Imprensa *Novosti* era o principal porta-voz da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Três anos depois, contava com 1171 jornais, 523 revistas e 18 emissoras em 23 nações diferentes, voltados à propaganda do regime para países estrangeiros[2]. No Brasil havia a revista *União Soviética em Foco*. Tinha como seu principal objetivo, apresentar a sociedade soviética para as outras nações, durante a década de 1960 tinha uma tiragem de 4.3 milhões de exemplares. Em 1990 cria-se a RIA *Novosti*, sendo um dos principais pilares na imprensa russa até 2013, como é apontado por um de seus veículos sucessores Sputnik International (ROCCHI, 2017).

Loureiro (2015) aponta que a agência de notícias soviética cedia um aporte financeiro às editoras, para a sua manutenção. Nestes casos, as imagens e matérias são traduzidas apresentando os créditos à *Novosti*, com exemplares das revistas enviadas à embaixada da URSS no Rio de Janeiro e, provavelmente, à Moscou e outras embaixadas soviéticas no mundo. A revista *União Soviética em Foco* seguia tais padrões nas suas reportagens, que eram escritas por jornalistas da *Novosti* em sua grande maioria.

A circulação da revista inicia em 1983, a equipe editorial sinalizada é brasileira, incluindo o arquiteto e militante comunista Oscar Niemeyer. A imprensa posicionou-se no centro da cultura brasileira durante o período de 1987 à 1990, como um referencial cultural e profissional para seus consumidores, estando presente no seu dia a dia. Segundo Kellner (2001) as revistas eram um dos pilares da comunicação, sendo usadas para a atualização de notícias, busca de novas informações, distração, estudo e lazer unindo estes conceitos em um mesmo material. Nesse período, a revista brasileira *União Soviética em Foco* publicava reportagens que tinham como função, como destacado acima, divulgar o regime soviético no Brasil.

A equipe editorial das edições é composta por Oscar Niemeyer (como Diretor-Responsável), Raimundo Alves de Souza (na Coordenação Gráfica), Ângela Maria Alves (Diagramação e Arte-Final), Lilian M.G. Lopes (revisão), Gilda Barros Pereira (na Divulgação e Publicidade) e Eunice Gonçalves da Silva (Departamento de Assinaturas). A impressão era feita pela Alphaset Gráfica e Editora Ltda. A venda da *União Soviética em Foco* era feita por livrarias e estava presente em 14 estados brasileiros. A sua potência de vendas no país dependia de indivíduos e livrarias interessadas no seu comércio, logo seu mercado estava distribuído em poucas cidades e estados. Quando analisamos sua presença nas bancas de revistas isto diminui ainda mais, acontecendo somente em três cidades: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, por meio de uma mesma distribuidora.

Com as capas e contracapas coloridas, a *União Soviética em Foco* apresenta seu conteúdo em escalas de cinza, sempre com dados referentes a uma retomada histórica do tema abordado e fotografias com uma identidade visual própria, padronizando a sua construção editorial. A divisão de temáticas varia

2 Dados retirados do artigo *"Russia country profile"* do site da BBC News UK, de 2012. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/country_profiles/1102275.stm#media. Acesso em: 02 de outubro de 2022.

conforme a edição. Tendo fixado a abordagem sobre a política soviética, as relações entre Brasil-URSS e o processo da *Perestroika* e *Glasnost,* há casos de uma edição tratar de um mesmo tópico seguidamente, como por exemplo o número 76, ano VII, de abril de 1989, que traz quatro artigos destacando mulheres.

A metodologia utilizada neste estudo concentrar-se em todos os aspectos dos artigos considerando a produção escrita e os traços imagéticos presentes, pois segundo Fairclough (1989) as diferentes linguagens presentes nas mídias (textual, visual e verbal) agregam contribuições à mensagem selecionada pelos autores. Além disso, Knauss (2006) contribui ao debate sobre os estudos de imagens, da quais a construção visual do social demarca diferentes experiências visuais conforme o momento da sua confecção, logo é preciso compreender o contexto da fonte, levantando dados bibliográficos.

A IDENTIDADE FEMININA

A construção da identidade feminina, perpassa pela dicotomia entre o público e privado, Okin (2008) aponta a diferenciação entre estes âmbitos, dos quais organizam-se em camadas, o que é público em uma esfera da vida pode ser considerada privada em outra. Estas divisões contêm em si uma multiplicidade de significados, incluindo as separações entre Estado e sociedade e o não doméstico e o doméstico. A elaboração de políticas, estruturas educacionais e sociais auxiliam neste processo, reforçando concepções ou quebrando-as.

Trotsky (1994, p. 22) aponta que: "Não se pode seriamente considerar a igualdade, social ou política, até que a mulher esteja presa ao trabalho doméstico da família, da cozinha, da lavanderia, pois nesse caso toda a sua participação na vida social estaria condenada". Visando a emancipação dos povos, o autor assinala que há diferentes contextos sociais dentro da população soviética, com isto, a pauta feminina deve ser pensada coletivamente. O local esperado das mulheres soviéticas é semelhante ao das sociedades capitalistas, em que devem estar no âmbito doméstico e de cuidado familiar. Saffioti (2011) estabelece que Marx considera as instituições burguesas fazem as leis sendo nas esferas do casamento, família ou propriedade que são o fundamento da sociedade de classes, são constituídas para que os outros as cumpram, sem segui-las. Determinantes para a vida social da mulher a noção da opressão do homem pelo homem, o regime que aliena, que corrompe tanto o corpo quanto o espírito. A emancipação seria na quebra destes parâmetros.

As relações entre capitalismo e a desigualdade de gênero[3] são amplamente discutidas, contudo ao estudarmos sobre a mulher soviética, deve-se inserir o seu contexto. O autor Buonicore (2012) aponta que a URSS foi um dos primeiros países a incorporar as pautas femininas nas discussões políticas pós Revolução de 1917, com jornadas de trabalho iguais aos homens e participação política em diferentes esferas de poder, estabelecendo em sua primeira constituição que elas teriam "direitos iguais aos homens em todos os terrenos da vida econômica, pública, cultural, social e política" (BUONICORE, 2012).

Rapidamente o cenário começa a mudar, e na década de 1930 os movimentos assumem novo posicionamento. No final da década de 1980 há uma imagem da mulher soviética que segue padrões de resistência (pela luta da revolução), abdicação (das necessidades capitalistas), empenho pela causa revolucionária, sendo sociável, cuidadosa, graciosa entre outras características levantadas pela revista *União Soviética em Foco*. Kellner (2001, p. 32) escreve que as mídias são uma área de combate para

3 Para saber mais, ver: SIRELLI; SANTOS, 2017.

grupos rivais promoverem suas ideologias por meio de suas narrativas e princípios, aproximando-os do entretenimento.

AS MULHERES NA REVISTA

Apresentando 38 artigos referentes às mulheres, a revista *União Soviética em Foco,* destaca esta parcela populacional, abordando diferentes aspectos do grupo e as discussões do universo feminino. Mariano (2017, p. 229) explica que a suposta simplicidade nas ideias soviéticas para resolver a desigualdade trabalhista e familiar eram baseadas em complexas suposições, sem incentivar os homens a participarem da organização familiar.

Cabreira (2020) mostra que o termo feminismo reativa diferentes pontos e (re)significações. Distanciando a homogeneização do vocabulário, a categorização é responsabilidade dos historiadores e historiadoras, compreendendo as nuances das reivindicações e faces da luta das mulheres, assim como a classe das mulheres trabalhadoras. A revista apresenta grandes nomes soviéticos, destacando a sua área profissional, suas ações no local de trabalho e características pessoais, assim como compartilha discussões referentes a este grupo.

A representação feminina nos parlamentos internacionais em 2015 era de 22,4%. Avalia-se que tal dado possui relação com adoção do sistema democrático e cotas de gênero, mas nas nações anteriormente participantes da União Soviética tal prática não foi aderida. De cinco ex-repúblicas democráticas da URSS, apenas o Quirguistão tem um sistema de cotas eficaz, somando-se a isto há outros dois fatores: a ideologia partidária e o status social e econômico das mulheres aproximando-se a partidos de esquerda (CONNOLLY; Ó BEACHÁIN STEFANCZAK, 2015, p. 42). Contudo, durante o período soviético a participação feminina em diferentes esferas governamentais era sentida. Um exemplo disto é apresentado na entrevista: "Tatiana, a tecelã no XXVII Congresso"[4] de Olga Kazanly, na qual retrata que uma "esbelta, desenvolta e tranquila" líder quebra a tradição da cidade Gus-Khrustalny da região Vladmir de enviar um representante da indústria de vidro.

Ainda sobre Tatiana Bagrova, a matéria ressalta que o seu trabalho proporcionou a substituição dos teares obsoletos e os processos mais trabalhosos foram mecanizados, melhorando as condições de trabalho. Sua fotografia, em meio a outros participantes homens do congresso, registra este momento de luta pelos trabalhadores. Ademais, a reportagem retoma um pouco de sua história, informando que a líder era presente em uma família de tecelões, formou-se em radiotécnica, contudo a fábrica oferecia casas para quem estivesse disponível para mudar de cidade. Com o tempo virou delegada de sua região, sendo a responsável de colocar em prática o programa de desenvolvimento traçado pelo congresso, valorizando a estrutura do local com creches, jardins de infância, estádios, centro de saúde e conjunto esportivo (KAZANLY, 1987).

Já em outra edição, de junho de 1987, foi apresentado outro texto: "A irmã mais nova de Lênin".[5] Não há autoria neste artigo, com fotografias referentes a Maria Ulianova e outras integrantes da família do revolucionário, o texto tem como premissa evidenciar o seu trabalho para a revolução. Há poucas informações *on-line* sobre ela: sabe-se que foi membro do Partido Operário Social-Democrata Russo,

4 *União Soviética em Foco*, nº 54, ano V, junho de 1987, p. 10.

5 *União Soviética em Foco*, nº 55, ano V, junho de 1987, p. 26.

já em 1900 ela atuou no jornal de Lenin, o Iskra, e depois da Revolução de Fevereiro de 1917 participa da redação do Pravda até 1929.[6]

A revista agrega ao perfil de Ulianova, escrevendo que ela era conhecida como ursinho, por sua aparência frágil, esbelta e seu caráter combativo como uma fera, opondo-se à polícia czarista. Também discutia com Lênin as obras políticas e econômicas. Ainda ressalta que, na época da prisão do irmão, recebia suas cartas criptografadas e montou a obra "Desenvolvimento do capitalismo na Rússia", a qual configura sua contribuição ao partido e à produção teórica de Lênin, participando da imprensa, lutando no chão das fábricas, sempre levando a palavra de seu irmão[7]. Sem detalhes da sua vida pessoal, o texto e as fotografias mostram um aspecto sério de Maria Ulianova, retomando o histórico feminino soviético de luta e apoio à revolução e ao regime.

A primeira edição da revista contém o artigo "Minha compatriota, a mulher soviética"[8] da poetisa Liudmila Chipakhina. Trazendo, inicialmente a forma na qual as jovens mulheres da União Soviética estavam vestindo-se, com calças pesadas e blusões, não representando, por completo, o seu valor, um dos exemplos é a única fotografia que acompanha o texto, com a legenda: "Tatiana Zalavskaia, socióloga de fama internacional, é um dos exemplos da mulher soviética contemporânea."

Embora a poetisa encontre dificuldade em unificar a mulher soviética, ela aponta os seus princípios, foram elas que cobriram as cabeças com lenço vermelho, renunciaram por princípios e desafios aos cabelos encaracolados, pó-de-arroz e batom, elas não partilharam a revolução, fizeram-na, com os conflitos políticos e bélicos elas não podem pensar em si:

> Ela teve de ser pioneira em quase tudo: da primeira condutora de tratores, Pacha Anguelirechkova, passando pelas primeiras pilotos de avião e primeiras comandantes de navio, primeiras heroínas do trabalho e da ciência. No princípio podiam ser contadas nos dedos; agora são milhões. (CHIPAKHINA, 1987, p. 9)

O visual sóbrio ocorre pela secundarização dos saltos, das sedas e dos cosméticos. O mais importante é o caráter, não a beleza. Com certas dificuldades, é papel da mulher aceitar as perdas e educar os homens, seguindo a tradição. A conceituação da igualdade entre mulheres e homens soviéticos não passava de retórica, elas não estavam libertadas, o Estado não concluía as creches, restaurantes, lavanderias. No quesito salarial não havia total igualdade, mantinham-se em minoria na política. No Partido, a questão tornou-se algo tão importante que foi realocada para as lideranças masculinas dirigirem os pontos (SENNA, 2016).

Georgi Pogorelov, escreveu o artigo "Retrato de família"[9]. No tópico "vida soviética", a informação de maior destaque é a fotografia dos cinco integrantes da família, em sua sala de estar decorada com quadros, sofá e tapete estampados, comportando o casal com seus três filhos, o maior de 10 anos (do casamento anterior da mãe) e suas gêmeas.

O texto retrata as profissões dos pais: Ivan, com 25 anos, é professor universitário e particular de desenho; Irina era professora de desenho, mas ao engravidar pela primeira vez de Ivan, larga o

6 Dados retirados do site russo, traduzido automaticamente pelo programa do navegador utilizado. Disponível em: https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Mariia+Ilinichna+Ulianova. Acesso em: 18 de novembro de 2022.

7 Informações retiradas de *União Soviética em Foco*, nº 55, ano V, junho de 1987, p. 26.

8 *União Soviética em Foco*, nº 54, ano V, junho de 1987, p. 9.

9 *União Soviética em Foco*, nº 59, ano V, novembro de 1987, p. 29.

emprego e pretende voltar quando as pequenas entrarem na creche e aprenderem a beleza da arte e do bom comportamento.

A produção da revista versa a partir destes aspectos, compreendendo que há uma escassez de trabalhos sobre as mulheres soviéticas e as expectativas postas neste grupo. O alto número de reportagens é um indicativo do cuidado da equipe em expor esta parcela populacional, normalmente esquecida. A decisão de selecionar identidades femininas soviéticas para destacar na *União Soviética em Foco* desenha as intenções editoriais, mostrando as diversas áreas de destaque feminino, ao mesmo tempo em que aborda as virtudes das soviéticas.

A estrutura familiar na União Soviética demandava das mulheres o referencial para a criação infantil, manutenção da casa e do dia-a-dia, organizações gerais dos membros familiares, extinguindo os homens da equação. Presentes em diversas posições no mercado de trabalho – baixa em proporção com os homens – suas decisões e posicionamentos são valorizados quando concordantes com o regime, havendo artigos para este fim.

A construção da revista e de suas narrativas possibilita o entendimento da forma na qual há um interesse mútuo entre o Brasil e a URSS, agregando para a historiografia um entendimento destas ligações e também proporcionando uma melhor compreensão da *União Soviética em Foco*, produção brasileira que durou aproximadamente por seis anos e esteve presente em 12 estados brasileiros.

REFERÊNCIAS

BUONICORE, Augusto. *As mulheres e a luta socialista. Fundação Maurício Grabois, Espaço do Pensamento Marxista e Progressista.* Publicado em 12 de maio de 2012. Disponível em: <https://grabois.org.br/2012/05/12/as-mulheres-e-a-luta-socialista-2/>. Acesso em: 07 out. 2022.

CABREIRA, Pamela Peres. Trabalho Doméstico e Reprodutivo na Esfera Capitalista: mulheres, exploração e segregação social. *Revista Historiar*, Vol. 12, Nº. 22 , Jan./ Jun. 2020. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/128855/1/TRABALHO_DOM_STICO_E_REPRODUTIVO_NA_ESFERA_CAPITALISTA.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2022.

CONNOLLY, Eileen; Ó BEACHÁIN STEFANCZAK, Karolina. Contested borders and women's political representation in former soviet states: parliamentary elections in Georgia and Abkhazia. *Studies of Transition States and Societies*, 7(1), 2015, p. 41-57. Disponível em: https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/43867. Acesso em: 17 nov. 2022.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power.* London, 1989.

FONSECA JR, Gelson. O Sistema Internacional durante a Guerra Fria. *Revista USP*. São Paulo, p.128-137, junho/agosto de 1995. Acesso em 10 de novembro de 2021.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em: 7 out. 2022.

LOREIRO, Heitor de Andrade Carvalho. "A voz do povo armênio": imprensa armênia em São Paulo (1940-1970). *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, ano 9, n.9, 2015. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero09/cap_07.pdf>. Acesso em 08 de outubro de 2022.

OKIN, Susan Moller. *Gênero, o público e o privado.* Revista Estudos Femininos, vol.16. nº. 2. Florianópolis, maio/agosto de 2008 - Tradução: Flávia Biroli.

ROCCHI, Denise de. Sputnik news e o discurso contra hegemônico russo. *Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)*. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Caxias do Sul - RS. 2017. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-1306-1.pdf. Acesso em: 11 nov. 2021.

SAFFIOTI, Heleieth. A questão da mulher na perspectiva socialista. *Lutas Sociais, [S. l.]*, n. 27, p. 82–100, 2011. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18733. Acesso em: 22 mar. 2023.

SENNA, Thaiz Carvalho. A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado. *Marx e o Marxismo*, v.4, n.7, jul/dez 2016.

TROTSKY, Leon. Da velha à nova família [1ªed. Periódico Pravda, 1923]. *In:* Caderno Desafio nº 1 – A mulher e a família. São Paulo: Editora Desafio, 1994 (a)

WILIKOW, Serge. História do Livro e da Edição no Mundo Comunista Europeu. *In:* DEAECTO, Marisa Midori; MOLLIER, Jean-Yves. *Edição e Revolução: Leituras Comunistas no Brasil e na França.* Cotia: Ateliê Editorial e Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. cap. 8, p. 313-325.

ISSN 1984-5634

Malévola, Lady Tremaine e Cruella: uma (re)construção do feminino vilão na Disney

Juliana Pereira[1]
Daniele Gallindo Gonçalves[2]
Universidade Federal de Pelotas

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon
EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

Nos dias atuais existe uma vasta gama de discussões sobre a relação inerente entre sociedade e cinema, na medida em que se compreende que ambos estão em constante interlocução. Ao refletirmos sobre esta grande área é notória a presença de uma figura que se faz presente na maioria das narrativas fílmicas: o personagem vilão. Esta figura geralmente é composta de todos os elementos considerados maléficos, ou explicitamente errados, e que ao final da estória há sua extinção ou banimento perpétuo como símbolo do êxito do bem sobre o mal. Este modelo de narrativa foi o princípio orientador de muitas animações produzidas pelos estúdios Walt Disney Pictures no século passado, principalmente quando olhamos para a chamada *Era Clássica*[3] (1937-1959).

Deste modo, este estúdio nos apresentou algumas personagens emblemáticas no papel de vilãs, como Lady Tremaine, a madrasta má, da animação *Cinderela* (1950), Malévola, a rainha do mal, de *A Bela Adormecida* (1959) e Cruella De Vil, a cruel, referente a *101 Dálmatas* (1961). Todas elas são personagens originalmente de animações do século anterior, porém, as mesmas reapareceram nas grandes telas nos live-actions recentes do estúdio a partir de uma nova ótica. Dito isso, o presente trabalho é um estudo das personagens vilãs nascidas no século passado, mas adaptadas para a contemporaneidade pela Disney Pictures no cinema. Assim, utilizando estas

COMO CITAR:
Pereira, J.; Gonçalves, D.G. Malévola, Lady Tremaine e Cruella: uma (re)construção do feminino vilão na Disney. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 207-213, jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal de Pelotas — UFPel. Coordenadora e educadora de História no Pré-Universitário Popular Quinta Superação, vinculado ao Programa de Auxílio ao Ingresso nos Ensinos Técnicos e Superior/PAIETS (FURG). Membro do Polo Interdisciplinar de Estudos do Medievo e da Antiguidade/POIEMA (UFPel). Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0589-4878. E-mail: jul.av49@gmail.com.

2 Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0383-9154. E-mail: danigallindo@yahoo.de.

3 A Walt Disney possui um vasto acervo de obras e com a finalidade de organização alguns autores classificaram as produções do estúdio em "Eras", tomando como base similaridades e tempo de lançamento. Atualmente a Disney tem três Eras: A *Era Clássica* (1937-1959), A *Era da Renascença* (1991-1998) e a *Era da Renovação* (2009-2021). Ver mais sobre este assunto em DAVIS (2007) e MOLLET (2020).

vilãs atualizadas, buscamos analisar as mudanças nestas personagens que ocorreram em um processo gradual e expressam uma transformação política e sociocultural significativa no papel cotidiano e direito das mulheres que ocorreu nos Estados Unidos e Ocidente. Enquanto metodologia utilizamos a análise fílmica nos servindo da proposta de decomposição da obra através dos elementos intra e extrafílmicos.

ENTRE MALÉVOLA, LADY TREMAINE E CRUELLA: AS DIFERENTES CONSTRUÇÕES DE VILANIA

A figura do vilão representa uma parte importante para a grande maioria das histórias que são criadas e contadas. Em muitas produções fílmicas o vilão é um personagem fundamental, pois ele é o responsável por criar o conflito/desordem que movimenta a trama, bem como ele também serve como o rival antagônico do protagonista ou do grupo de personagens principais da narrativa. O vilão geralmente possui características marcantes que o distinguem dos demais personagens, como a maldade, a crueldade, a ganância, a vingança, entre outras. Ele pode representar uma ameaça física, emocional ou psicológica para os personagens principais, o que aumenta a tensão e o drama da história. Além disso, a figura do vilão também pode ter uma função simbólica na história, representando uma força que deve ser vencida para que os personagens principais alcancem seus objetivos e evoluam como pessoas, porém, "o Vilão não é somente o oponente do Herói, é também aquele que desenvolve o conflito" (GAMBA, 2014, p .47). Em muitos casos, o vilão pode até mesmo ter traços de personalidade e estéticos que se assemelham aos do protagonista, criando um espelho do bem e do mal que leva os muitos espectadores a refletirem sobre questões morais e éticas.

De forma resumida, o vilão é um personagem importante nas histórias, pois ajuda a criar um conflito interessante e desafiador para o protagonista, além de reforçar as virtudes do herói e incorporar o mal na história. No geral, o vilão é representado como um personagem sem escrúpulos, sem empatia e que não se importa com o sofrimento alheio, sendo motivado principalmente pela inveja, desejo por poder e ganância. No entanto, em algumas histórias, o vilão pode ter suas motivações e justificativas, tornando-se um personagem mais complexo e com nuances de personalidade (VUGMAN, 2000). O vilão também pode ser visto como um elemento de entretenimento, já que muitas vezes ele é interpretado por atores carismáticos propositalmente que agregam um traço hilário a estes em suas performances divertidas[4].

Este arquétipo de vilania está presente na grande maioria das animações produzidas pela Walt Disney, principalmente quando enfocamos as obras relativas à marca "princesas" do estúdio. No geral, os vilões da Disney costumam ter um papel significativo em suas respectivas animações, sendo personagens construídos como muito singulares, desde em seu estilo visual que os destoam dos demais personagens até o elenco de vozes escolhido para interpretar e dar vida a estas figuras.

Nas animações do estúdio referentes ao século passado, esses personagens, embora importantes, eram construídos como inerentemente maldosos, sem, necessariamente, uma justificativa ou razão explícita para esta característica. A ambição e arrogância eram seus atributos centrais e o que os levavam a cometer atrocidades sem a existência de um "por que" para isso. No entanto, nos últimos anos, a

4 Alguns exemplos são Glenn Close como Cruella em *101 Dálmatas – O Filme* (1996) e *102 Dálmatas* (2000), Luke Evans como Gaston em *A Bela e a Fera* (2017), Tom Hiddleston como Loki em *Thor* (2011) e Os *Vingadores* (2012), John Cena como Pacificador em *O Esquadrão Suicida* (2021), entre outros.

Disney vem investindo em mudanças e reconfigurações de seus personagens, atribuindo-lhes maiores contextualizações e camadas de complexidade, o que possibilita um maior entendimento por parte do público sobre as figuras que envolvem as histórias.

Essa é uma mudança que podemos observar nas animações mais recentes do estúdio, mas é ainda mais evidente nas produções fílmicas no formato live-action que a Disney está investindo cada vez mais e (re)apresentando suas clássicas histórias nas grandes telas. Sabemos que o cinema é um importante meio de comunicação e entretenimento que dialoga diretamente com a sociedade na qual está inserido (VALIM, 2012). Deste modo, filmes debatem questões sociais, políticas, culturais e econômicas de seu momento histórico, sendo uma ferramenta eficiente que pode influir na formulação de opiniões públicas e a percepção dos espectadores sobre determinados temas.

Dito isso, muitas das animações nas quais a Disney é lembrada e creditada pelo público são datadas de algumas décadas atrás, estando enxarcadas dos valores sociais e culturais preconizados em seus momentos de produção. No entanto, diferentes valores e mensagens contidas nestas obras são considerados obsoletos e impróprios nos dias atuais, não sendo mais economicamente viáveis a sua perpetuação. Deste modo, os live-actions surgem como meio de atualizar as animações clássicas e de grande sucesso Disney sob uma nova ótica. Afinal, o estúdio ao longo de oito décadas produziu inúmeras animações memoráveis com as quais as crianças cresceram consumindo, assim, a Disney não poderia "esquecer" aquelas obras que sustentam seu reconhecimento, mas atualizar as mesmas para uma nova geração de consumidores. Segundo Eduarda Fanton:

> [...] essas atualizações feitas pelos Estúdios Disney, além de procurarem mostrar a preocupação com assuntos atuais através do cinema, já que ele é uma fonte artística que consegue transmitir os valores culturais e socias de uma sociedade, estão gerando cada vez mais lucro para o estúdio. Através dos remakes em live-action, a Disney esta conseguindo trazer as salas de cinema, tanto seu público antigo quanto um novo público e, assim, batendo recordes de bilheteria. (FANTON, 2020, p. 75)

Podemos elencar como principais motivos pelos quais a Disney vem investindo nestas produções live-actions quatro pilares: a popularidade que estas narrativas engajam; a capacidade de atrair um público mais amplo, isto é, um publico transgeracional de adultos que assistiram a versão animadas e jovens que estão tendo um primeiro contato com estas histórias (MOLLET, 2020); o potencial de atualização destas animações para o tempo presente e a manutenção da posição da Disney como estúdio "lar dos contos de fadas"; e, o mais importante, o alto teor de lucro dessas produções.

A velha narrativa que orientou muitas animações Disney centrada em princesas indefesas que estão sujeitas a maldades de uma maléfica vilã e por isso precisam de um príncipe heroico para resgata-las não é mais tão atrativo nos dias atuais, tendo em vista a alteração nas relações sociais entre homens e mulheres, a influência dos movimentos feministas nas sociedades Ocidentais e a inserção das mulheres no mercado de trabalho. Assim, urge a necessidade de atualização desta forma narrativa e a possibilidade desta mudança através dos live-actions, na medida que estes são ferramentas eficientes para (re)construção de personagens emblemáticos do estúdio a luz das mudanças exigidas neste século, englobando valores mais atuais e "apagando" aqueles mal vistos e de cunho machista, racista, homofóbico, xenofóbico e afins.

O primeiro live-action a mudar radicalmente um personagem foi *Malévola* (2014). Esta icônica personagem é a vilã da animação *A Bela Adormecida* (1959), nesta obra ela é representada como uma bruxa cruel que amaldiçoa um bebê por uma questão rasa e ao final da história fora derrotada pelo príncipe herói. Contudo, a Disney apostou na reformulação desta velha história, recontando a narrativa a partir da perspectiva da então vilã. Nesta nova versão da personagem, ela é apresentada como uma fada bondosa que é traída pelo rei Stefan e, consequentemente, se torna amarga e vingativa. O filme foi estrelado por Angelina Jolie no papel principal e foi um sucesso de bilheteria e crítica[5].

Este live-action além de reconfigurar uma personagem clássica do estúdio também engloba discussões pertinentes ao longo da narrativa rompendo com "tradições" da Disney, como um amor (maternal) sólido entre dois femininos que se sobressai à paixão frívola de príncipe e princesa presente nas animações pregressas; também apresenta uma nova configuração de família que foge ao padrão nuclear/tradicional; bem como a narrativa finaliza sem um casamento heteronormativo, mas com Malévola emergindo como verdadeira heroína, evidenciando um novo ponto de vista para esta história. Ademais, este live-actiom também aborda temas mais complexos, como o abuso/assédio sofrido pela personagem principal, assim, lhe causando um trauma e evidenciando uma justificativa para seus atos mais "sombrios" (CAPPICCIE; WYATT, 2021).

Malévola não fora a única personagem empoderada, a princesa Aurora que na animação tem apenas dezoito falas, em *Malévola* é a narradora da história, fechando a narrativa afirmando "No final, meu reino foi unificado não por um herói ou um vilão, como previa a lenda mas, alguém que era tão herói quanto vilão. E seu nome era Malévola" (STROMBERG, 2014, min. 88). Portanto, Malévola é a primeira personagem vilipendia dos estúdios Disney a passar por um processo de humanização. Ela é fruto do atual século e suas demandas sociais, por isso tem como principais características o empoderamento, a independência, poder feminino e objetivos próprios que nada tem a ver com um homem, bem como também destaca narrativamente ações mergulhadas em contextos que ora são bons e ora ruins, mais próximos à vida real o que possibilita uma maior compreensão e identificação com a personagem.

No ano seguinte, em 2015, a Disney continuou a investir nas adaptações de seus clássicos para live-action, sendo a vez de *Cinderela*. A vilã desta animação e adaptação fílmica é Lady Tremaine, uma mulher mais velha com duas filhas e que através do casamento torna-se madrasta da protagonista. Ela é representada em ambas versões como uma mulher ambiciosa e cruel, que usufruiu de sua posição enquanto madrasta de Cinderela para controlar e oprimir sua enteada.

Na versão de 2015, a personagem é interpretada por Cate Blanchett, atriz conhecida na academia de cinema e premiada no ano anterior com o Oscar de melhor atriz de 2014[6]. Blanchett, em sua interpretação de Lady Tremaine, confere uma sensibilidade a esta personagem, evidenciando para o público seu dilema de ser uma mulher mais velha, viúva precocemente de dois casamentos, com duas jovens filhas e que está imersa em uma sociedade centrada e dominada por homens. A atriz Cate Blanchett destacou em entrevista ao site de entretenimento Collider, que Lady Tremaine é uma sobrevivente, pois "ela

5 Dados referentes a bilheteria e crítica: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1587310/?ref_=bo_se_r_1 e https://www.rottentomatoes.com/m/maleficent_2014. Acesso: 14 mar. 2023.

6 A atriz recebeu o Oscar por sua interpretação como Jasmine no filme *Blue Jasmine*, dirigido por Woody Allen.

teve que sobreviver em um mundo no qual ela não tem independência financeira[7]" (BLANCHETT, 2015, tradução nossa). Deste modo, vemos uma personagem mais humanizada e complexa na versão de 2015, embora ela ainda seja a vilã do filme, o público consegue compreender o porque ela age de tal modo, não sendo somente por uma maldade inerente, como na animação de 1950.

Diferindo das outras duas personagens enfocadas no atual estudo, Lady Tremaine é uma personagem feminina que continua a ocupar o papel de vilã da narrativa, pois este filme não se propõe em mudar radicalmente a história da animação (como *Malévola*), afinal, acompanhamos esta narrativa sob a perspectiva de Cinderela. Mas este live-action busca reconstruir sua vilã, expondo um *background* da personagem no qual o público consegue a entender e ter até, em parte, mais empatia por ela.

Por sua vez, a terceira vilã reconstruída pela Disney foi Cruella De Vil. Este filme diverge dos dois anteriores na medida em que não nega ou reconstrói os eventos da sua animação, mas, na verdade, apresenta uma história de origem para esta então "vilã". Cruella foi apresentada em mais de uma produção, começando na animação *101 Dálmatas* (1961), posteriormente nos filmes *101 Dálmatas – O Filme* (1996), *102 Dálmatas* (2000) e, por último, *Cruella* (2021). Nestas quatro produções a personagem é construída como ambiciosa, independente, franca e determinada, tendo objetivos próprios em que a motivam a prosseguir com ímpeto para concluí-los, porém, é somente na versão de 2021 que tais características são apresentadas como positivas para a personagem. Nas três primeiras narrativas Cruella é apenas a antagonista que pretende cometer atos cruéis em uma tentativa frustrada de "beleza", concluindo as histórias com um clássico final Disney trágico (FARAHBOD, 2016).

Em *Cruella*, a protagonista é interpretada por Emma Stone, mas inicialmente não a conhecemos por este nome e sim como Estella, uma jovem inglesa que perde a mãe e cria um vínculo familiar com outros dois meninos órfãs e juntos crescem levando uma vida marginal de pequenos furtos. Após descobrir trágicas respostas, a protagonista abandona sua persona mais doce e assume o seu verdadeiro eu, o qual escondeu durante grande parte da vida, revelando, na segunda parte da narrativa, suas três principais características: "Eu nasci brilhante, eu nasci má e meio maluquinha" (GILLESPIE, 2021, min. 97). Nesta linha, este filme tem como enredo central a transformação da imperceptível Estella em sua persona icônica como Cruella De Vil, uma personagem que assume múltiplos traços derivados do movimento *punk rock* londrino da década de 1970 – época em que o filme é ambientado.

Este live-action evidencia a vida pregressa da personagem antes dos acontecimentos da animação de 1961, evidenciando na trama um trauma (a morte de sua mãe) envolvendo dálmatas o que "justificaria" seu posterior desprezo por esta raça de cachorros, no entanto, ao mesmo tempo, em *Cruella* a personagem também é mostrada como muito próxima dos animais, adotando, ao fim, três dálmatas para si (SIREGAR, 2022). Ademais, este filme investe em um confronto entre dois femininos, porém, muito diferente das animações clássicas em que era uma disputa desigual entre a bruxa malvada e a doce princesa, neste live-action a disputa é entre duas mulheres fortes, determinadas e independentes, praticamente igualadas nesses atributos, o que potencializa a disputa entre ambas pelo topo. Por fim, assim como *Malévola*, em *Cruella* temos a apresentação de outra configuração de família, formada através de laços de amizade, bem como o amor entre dois femininos, que é o motivo que impulsiona Cruella em sua

7 No original: "she's had to survive in a world where she doesn't have financial Independence".

jornada. Isso posto, neste filme torcemos por uma Cruella muito mais complexa, pois conseguimos compreender suas motivações e traumas, em suma, uma personagem humanizada.

Estas três personagens apresentadas anteriormente como meras vilãs no tempo presente tem suas estórias recontadas. Malévola emerge como uma heroína da estória, em contraste a animação; Lady Tremaine ainda é a vilã, mas seus atos tornam-se compreensíveis (não aceitáveis) ao expor seus desafios cotidianos em seu mundo; e Cruella é um ponto de origem, seu filme a apresenta como uma anti-heroína com um passado trágico e uma motivação justificável para seus atos vilanescos. Portanto, elas são três femininos vilipendias reconstruídos pela Disney a luz deste século e para o comércio do tempo presente.

CONCLUSÃO

Malévola, Lady Tremaine e Cruella são personagens icônicas da Disney que ganharam adaptações live-action nos últimos anos para recontar suas narrativas clássicas. Cada uma delas teve sua história expandida e aprofundada, mostrando diferentes facetas de suas personalidades e motivações. Embora cada uma dessas personagens seja representada como vilã nas animações originais da Disney, os live-actions permitem que o público veja suas motivações e emoções de uma forma mais complexa e humana, humanizando personagens que costumam ser representadas como unidimensionais em animações do estúdio.

O que podemos ver nestes três filmes é uma nova faceta do feminino "vilão" promovida pela Disney no tempo presente. Nesta nova configuração a sua figura fora atualizado, sendo mais complexa e possuindo uma justificativa para seus atos, assim, tornando-se mais compreensível e identificável para o público consumidor, que não precisa concordar necessariamente com as atitudes, mas saber sobre o porquê o personagem age de tal forma, superando uma justificativa frívola de maldade inerente. Deste modo, a Disney guiada por razões mercadológicas e tendências de mercado, reapresenta suas clássicas personagens como fortes, independentes e humanas, uma reescrita da sua própria história.

REFERÊNCIAS

CINDERELA. Direção Kenneth Branagh. Estados Unidos: Walt Disney Studius, 2015. 112min.

COLLIDER EXTRAS. 'Cinderella' *Interview: Cate Blanchett*. YouTube, 10 de março de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eN_VY9Ps9vQ>.

CRUELLA. Direção Craig Gillespie. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2021. 136 min.

FANTON, Eduarda. *Adaptação E Live Action: Um Olhar Sobre A Reapresentação De Personagem Clássico Da Disney No Cinema*. Monografia (Curso de Comunicação Social), Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 2020.

FARAHBOD, Marissa Francisco. *From hag to heroine: the evolution of the female villain in disney's Frozen and Maleficent*. Thesis (Department of Gender Studies) - Memorial University of Newfoundland, 2016.

GAMBA, Janaina. *Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

MALÉVOLA. Direção Robert Stromberg. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2014. 99min.

MOLLET, Tracey. *A Cultural History of the Disney Fairy Tale: Once Upon na American Dream*. – Londres: Palgrave Macmillan. 2020.

SIREGAR, Anita. *The Concept of Revenge And Ambition of Main Character in Movie Script "Cruella" by Craig Gillespie*. Term-Paper (Trabalho de Conclusão de Curso em Língua Inglesa e Cultura), Jakarta: Universitas Darma Persada, 2022.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. *In:* CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da História*. - Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VUGMAN, Fernando S. *The gangster in film and literature: a study of A modern american monster*. Tese (Doutorado em Letras), Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

ISSN 1984-5634

História, Cidade e Cinema: Conhecendo a Blumenau dos anos 1960 através do filme *Férias no Sul*

Maurício Biscaia Veiga[1]

Universidade do Estado de Santa Catarina

Alinhado com pesquisas e metodologias que abordam as relações entre História e Cinema, utilizando-se de filmes como documentos para a produção de conhecimento histórico, o presente texto busca apontar elementos para uma análise crítica do longa-metragem *Férias no Sul,* gravado em grande parte na cidade catarinense de Blumenau e lançado em 1967. Busca-se aqui problematizar a forma como a cidade foi representada, e de que forma tal representação dialoga com o momento histórico no qual foi produzido, propondo-se ainda pensar como o filme atua na construção de memórias sobre a cidade, a partir de uma perspectiva da História do Tempo Presente. Para tal análise, conforme propõe Valim (2012), utiliza-se como fontes, além do próprio filme, outros documentos levantados em arquivos, como notícias, entrevistas e críticas, buscando compreender não apenas a representação a partir do que se vê no filme, mas também seus contextos de produção e recepção.

Dirigido por Reynaldo Paes de Barros, cineasta mato-grossense radicado no Rio de Janeiro, e que havia estudado cinema na Universidade da Califórnia, *Férias no Sul* foi produzido de forma independente, com recursos do próprio diretor. Em entrevista da época[2], o cineasta afirmava ter grande interesse na influência cultural germânica da cidade, e que, a princípio planejara produzir um documentário, optando então pela ficção por ser mais rentável comercialmente. Gravado em preto e branco, o filme conta a história de um jovem estudante paulista (interpretado pelo ainda desconhecido David Cardoso, mais tarde grande ícone das pornochanchadas e da Boca do Lixo) que vai passar as férias em Santa Catarina, ficando a maior parte do tempo em Blumenau. Lá ele acaba se envolvendo com

EDITOR-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITORA-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

COMO CITAR:
Veirga, M. B. História, Cidade e Cinema: Conhecendo a Blumenau dos anos 1960 através do filme Férias no Sul. *Aedos*, Porto Alegre,v.16,n.35,p.214-220,jan.–jun., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Doutorando em História pelo PPGH/UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4113-510X. E-mail: mauricio_b_811@yahoo.com.br.

2 Entrevista publicada no jornal blumenauense Mensageiro Artex, em janeiro de 1967.

duas diferentes mulheres, uma carioca também em visita à cidade e uma moça local. Enquanto com a primeira ele quer apenas "curtir", com a outra acaba se envolvendo romanticamente.

Assim, em uma primeira camada narrativa, o foco da história está nas aventuras amorosas e sexuais do protagonista, que se encanta com a beleza das moças loiras blumenauenses. Contudo, o filme se destaca principalmente pela locação bastante inusitada para um longa-metragem de circulação nacional nos anos 1960. Embora pequenos documentários e filmes retratando paisagens e eventos em Blumenau já fossem produzidos desde, pelo menos, a década de 1920[3], *Férias no Sul* pode ser considerado o primeiro longa-metragem de ficção rodado na cidade. Com base na entrevista concedida pelo diretor, podemos inferir que o mesmo tinha a intenção de que a história ali encenada fosse mero pretexto para se mostrar a cidade e sua cultura. A partir disso, questiona-se: que Blumenau é essa que está sendo apresentada?

Uma primeira constatação é de que é uma Blumenau vista a partir de um olhar de fora, uma vez que o filme não foi produzido por habitantes da cidade, embora tenha contado com a participação de vários blumenauenses no elenco e na equipe técnica. Assim, a cidade é mostrada como um lugar exótico e peculiar por suas características germânicas; logo, uma cidade diferente daquilo que costumava ser representado no cinema brasileiro da época. Além disso, este olhar externo é, também, um olhar masculino (e machista), que, em vários momentos, olha para a mulher blumenauense de forma sexualizada[4].

A cidade é também retratada como um lugar em que há uma constante oposição e embate entre tradição e modernidade: uma cidade de costumes conservadores, mas que se voltava para um projeto de modernização, tanto no seu aspecto físico como também cultural. E embora mostre o olhar masculino que objetifica a mulher, ao mesmo tempo, mudanças culturais bastante presentes na sociedade brasileira dos anos 1960, principalmente com relação ao sexo, namoros e empoderamento feminino, são abordados no filme. Uma das personagens, por exemplo, é uma mulher independente, que viaja sozinha e que se permite ter relações sexuais sem ser casada. E temas tabu na época, como a pílula, o divórcio e a não virgindade da mulher antes do casamento, são abordados, através do olhar do protagonista, de forma favorável. Tais questões estão ligadas a um contexto cultural não apenas blumenauense, podendo o filme, neste quesito, ser visto como um documento para análise de questões de gênero e da revolução sexual no Brasil dos anos 1960. Somente tais questões poderiam render uma extensa análise e debate, não sendo, contudo, o foco deste texto, pois embora tais questões de gênero e sexuais façam parte do olhar do diretor sobre a cidade, o foco principal desta análise é a representação de Blumenau como uma cidade germânica, considerando ser esta a maior peculiaridade da obra.

A ideia de germanidade é reforçada várias vezes ao longo do filme, tanto através do texto como das imagens, podendo-se criar uma impressão de uma certa homogeneidade étnica e cultural, como se toda a população blumenauense fosse constituída de descendentes de imigrantes alemães. Em situações diversas, os personagens locais (interpretados por atores locais) trocam saudações em alemão, como *Guten Tag!* ou *Auf wiedersehen!*. E em certo momento do filme, o protagonista vai a uma festa típica, regada por canecos de cerveja ao som de música folclórica alemã, tocada por uma banda vestindo

3 Sobre os chamados "pioneiros do cinema catarinense", ver: PIRES, 2000.

4 Trago como exemplos duas falas de diálogos entre o protagonista e seu amigo:
"— Olha lá. Essas alemãzinhas aqui do Vale do Itajaí são umas coisinhas lindas!",
— São umas coisinhas deliciosas, muito civilizadas, mas cama que é bom, é fogo.

trajes típicos[5]. Tais imagens parecem bastante familiares a um público contemporâneo acostumado com a publicidade da *Oktoberfest*. A festa das "tradições alemãs" foi, contudo, criada somente quase duas décadas depois do filme, com o objetivo de, segundo Flores (1997), estimular o turismo, muito mais do que por manutenção de uma tradição, criando assim uma grande encenação da germanidade.

Blumenau, naquele período, embora de fato mantivesse aspectos culturais legados pela imigração alemã, vivia uma época marcada por certa euforia pela modernização do projeto nacional-desenvolvimentista. Pois, como aponta Flores (1997), a campanha de nacionalização promovida durante o Estado Novo buscou, por vezes de forma bastante violenta, apagar os traços de germanidade, numa tentativa de integrar plenamente a cidade e sua população a uma cultura nacional brasileira. Como resultado, "as expressões públicas de germanidade foram abafadas. Deixou-se de falar a língua alemã em público; diminuíram as atividades das sociedades e clubes recreativos; [...] a memória dos antepassados, ou seja, os fios que teciam a germanidade foram silenciados" (FLORES, 1997, p. 45). Tal silenciamento estava vinculado também a um contexto maior do pós-guerra, que imprimia um certo sentimento de vergonha aos alemães e seus descendentes devido às atrocidades cometidas pelo nazismo.

Produzido neste momento em que Blumenau se voltava muito mais a um projeto nacional de modernização do que de valorização de uma germanidade, *Férias no Sul* parece antecipar um processo que ocorreria com grande força na segunda metade da década seguinte, mostrando ali uma Blumenau muito mais germânica do que de fato parecia naquele momento. Isto pode ser percebido, por exemplo, na cena em que o protagonista chega na cidade, quando ouvimos sua voz exclamando impressionado: "Parece uma vila alemã, não fossem os edifícios modernos". Entretanto, nas imagens da cidade que vemos neste momento, não há nada que possa sugerir essa aparência de "vila alemã", havendo apenas edifícios modernos, podendo assim ser qualquer outra cidade brasileira.

Nas Figuras 1 e 2, na página seguinte, se vê o prédio do Grande Hotel, e em outra cena é mostrada com grande destaque a nova catedral, ambos ícones da arquitetura modernista blumenauense, inaugurados poucos anos antes do filme e bastante representativos do ideal de progresso nacional-desenvolvimentista do período. Em várias cenas, os personagens caminham ou passeiam de carro pela cidade, remetendo a filmes da *Nouvelle Vague* francesa ou mesmo do Cinema Novo, nos quais personagens de classe média vagueiam despreocupadamente pelas ruas. E nesses passeios, por vezes são mostradas uma ou outra casa tradicional germânica, como uma casa de enxaimel ou a Casa Husadel. Mesmo que tais imagens possam sugerir uma oposição entre o tradicional e o moderno, o filme por vezes parece querer reforçar mais o tradicional, mesmo que as imagens não corroborem para esta ideia. Naquele momento, a Blumenau de aparência germanizada, tal como hoje a conhecemos, ainda não existia. E, como analisa Voigt (2008), no período pós-campanha de nacionalização, a identidade teuto-brasileira seria valorizada muito mais pela cultura do trabalho e disciplina do que por manifestações culturais germânicas, havendo então, posteriormente, uma revalorização da germanidade.

No ano seguinte ao lançamento do filme, Blumenau lançaria uma campanha turística veiculada nacionalmente na revista *Seleções da Reader's Digest*, sendo a primeira peça publicitária que apresentava a cidade como um pedaço da Alemanha no Brasil[6]. Seria a partir deste momento que a cidade começaria

5 Também reforçando a ideia de oposição entre tradição e modernidade, em outra cena, os personagens vão a uma festa onde dançam ao som de músicas da Jovem Guarda, mostrando assim que Blumenau não era uma cidade isolada culturalmente no país.

6 Sobre a campanha *Adivinhe que país é este*, de 1968, ver: https://adalbertoday.blogspot.com/2015/08/adivinhe-que-pais-e-este.html.

a investir nesta imagem, fazendo ressurgir certas manifestações culturais, mas, como aponta Flores (1997), não de forma espontânea de revalorização de tradições esquecidas, mas focada na criação de uma cidade turística. A autora aponta que "foi a partir da década de 1970 que houve um investimento deliberado para construir a imagem da Blumenau germânica" (FLORES, 1997, p. 73). Como não havia no centro da cidade um conjunto representativo de edificações que remetessem à ideia de cidade germânica (o que pode ser visto no filme), "esta cidade, performatizada no estilo germânico, tinha que ser construída" (FLORES, 1997, p. 74), culminando assim em uma reformulação estética do centro da cidade, com a criação da arquitetura neo-enxaimel, que apenas imitava a aparência das antigas casas construídas na época da colonização, sugerindo, a partir de então, a ideia de que tais tradições haviam sido mantidas com o tempo[7] (Figuras 3 e 4).

Figuras 1 e **2**. Frames de *Férias no Sul.*
Fonte: *YouTube*.

Figuras 3 e **4**. Edificações modernas com fachada reformulada no centro de Blumenau (Anos 1970/2013).
Fonte: VEIGA, 2013

7 Tal projeto de reformulação estética de Blumenau, imitado por outras cidades da região, foi o tema de minha dissertação de mestrado. Ver: Veiga, 2013.

Para além da representação imagética das ruas e da arquitetura de Blumenau, *Férias no Sul* também toca em outro ponto representativo e frequente nos discursos sobre a cidade: a ideia de ser uma cidade focada no trabalho e na ordem, o que costuma ser exaltado como a principal herança da imigração alemã. Tal discurso, no entanto, foi ao longo do tempo sendo construído e estimulado pelas elites industriais e comerciais blumenauenses, conforme analisado por Frotscher (1998). O filme, porém, em vez de um enaltecimento do espírito trabalhador da cidade, pode sugerir um olhar negativo sobre o tema, considerando ser a cidade vista sob a perspectiva de jovens de classe média da região sudeste, despreocupados com responsabilidades. Num diálogo entre o protagonista e seu amigo, este descreve Blumenau como uma "cidade chata, de trabalho, de gente que dorme e acorda cedo. Tipo de cidadezinha [...] que não mata a fome de turistas à cata de prazeres mais imediatos". Em outro momento, a namorada do protagonista, questionada sobre o que os jovens fazem para se divertir na cidade, responde: "a gente não tem muita escolha por aqui". Deste modo, entende-se que a representação feita sobre Blumenau é um tanto dúbia: uma cidade interessante e exótica ao mesmo tempo que monótona e conservadora.

Conforme Klueger (2001), relatando suas memórias sobre a produção e repercussão do filme na cidade, a população de Blumenau ficou bastante entusiasmada com a gravação, especialmente considerando que uma equipe cinematográfica de fora estava produzindo um filme que divulgaria ao país a imagem da cidade. O filme, no entanto, foi mal recebido pelos blumenauenses. Como relata a autora, a opinião geral foi "de que ele denegrira a imagem de Blumenau. Malhou-se o pau em *Férias no Sul* como nunca se tinha malhado o pau em filme nenhum" (KLUEGER, 2001, p. 116-117), até mesmo por pessoas que sequer tinham visto o filme. E, para além das representações de Blumenau como uma cidade monótona ou da representação sexualizada sobre as mulheres, o que mais escandalizou a cidade foi, ainda segundo Klueger, uma breve cena, após um corte que sugere uma relação sexual, em que uma mulher, vestindo trajes típicos, levantava a alça de seu vestido, deixando aparecer um pedaço de seu sutiã. "O escândalo foi tão grande que essa moça [...] teve que ir embora da cidade" (idem). A partir de relatos como este, podemos observar que o conservadorismo "denunciado" pelo diretor, acabou por se mostrar verdadeiro na recepção do filme pelo público blumenauense.

Também compartilhando suas memórias sobre a repercussão do filme em Blumenau, o jornalista Braga Mueller afirma que o mesmo "não representou nada para a cultura local. Pelo contrário, as insinuações maldosas que o filme apresentou no roteiro criaram mal-estar na comunidade"[8]. Além disso, o filme não parece ter conquistado boa receptividade no restante do país, apesar de, conforme notícia da época[9], a crítica especializada tê-lo considerado de alta qualidade técnica. A mesma notícia relatava ainda que o filme chegou a ser exibido em cinemas do Rio de Janeiro, mas foi subitamente retirado de cartaz, por ser considerado "ofensivo às Forças Armadas e uma propaganda comunista". A cópia liberada para exibição sofreu cortes pela censura, retirando frases que faziam referência ao governo militar, embora "o filme seja um melodrama e nem de longe tivesse a intenção de ser uma afronta" (FRAZÃO, 2020, s/p). O filme acabou assim por ser praticamente esquecido por décadas, talvez exceto pela população de Blumenau, sempre lembrado negativamente, como algo que envergonhou a cidade.

8 Em reportagem publicada no Jornal de Santa Catarina em 20/12/2012. Disponível em: http://adalbertoday.blogspot.com/ 2012 /12/filme-ferias-no-sul-45-anos.html.

9 Correio da manhã, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1967.

Digitalizado e disponibilizado na internet na última década, o filme torna-se novamente acessível ao público, em sua versão censurada. A partir disso, novas memórias sobre a cidade e o filme passam a ser construídas. Klueger (2001, p. 117) já havia proposto, duas décadas atrás, que a população blumenauense revisse o filme, "para poderem rir de seus velhos preconceitos". Lendo os comentários na página do *YouTube*, pode-se perceber que, de modo geral, o sentimento de vergonha foi substituído por um tom nostálgico. Em suas memórias, Klueger (idem) complementa: "quase não dá pra imaginar que Blumenau, um dia, já foi assim". Entretanto, considerando que Blumenau ainda hoje é uma cidade bastante conservadora, cultural e politicamente, penso que é, sim, possível imaginar que já foi muito mais.

Interessante notar que, no embate entre tradição e modernidade representados no filme, em certos aspectos, a tradição foi vencedora, tendo sido transformada, através do marketing, em produto e espetáculo turísticos. A imagem de uma Blumenau germânica, mesmo que não mais seja condizente com a cidade real, conseguiu prevalecer no imaginário nacional. Não disponho de fontes que possam comprovar uma relação direta entre o filme e o projeto de revalorização da germanidade, mas é fato que apenas um ano separa *Férias no Sul* da primeira campanha turística da Blumenau germânica. Reynaldo Paes de Barros, quase que em um tom profético, parece ter construído seu olhar sobre Blumenau representando uma cidade germanizada que ainda não existia, mas que estava prestes a ser criada.

FONTES

Ainda somos um outro país? Blumenau, *Jornal de Santa Catarina*, 19 set 2008. Disponível em <https://adalbertoday.blogspot.com/2015/08/adivinhe-que-pais-e-este.html>. Acesso em 14 mar 2023.

Filme Férias no sul. *Jornal de Santa Catarina* 20 dez 2012. Disponível em <http://adalbertoday.blogspot.com/2012/12/filme-ferias-no-sul-45-anos.html>. Acesso em 14 mar 2023.

FÉRIAS no Sul. Direção: Reynaldo Paes de Barros. Produção: RPB Filmes. Brasil, 1967. 98 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dl-xGdYbWdw&t=997s&ab channel=CesarBlumenau >. Acesso em 14 mar 2023.

FRAZÃO, Jéssica. O dia em que um filme gravado em Blumenau escandalizou a cidade. *O município*, Blumenau, 20 mar 2020. Disponível em <https://omunicipioblumenau.com.br/das-kino-o-dia-em-que-um-filme-gravado-em-blumenau-escandalizou-cidade/>. Acesso em 12 mar 2023.

GIRARDI, H.; KAHRBECK, G. Blumenau, palco do filme Férias no Sul. *Mensageiro Artex*. Blumenau, Janeiro de 1967.

PFAU, José G. R. *Que país é este?*. Disponível em <https://adalbertoday.blogspot.com/ 2008/09/que-pas-este.html>. Acesso em 14 mar 2023.

Telefonema tira filme de cartaz. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1967. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis= 85837>. Acesso em 12 mar 2023.

REFERÊNCIAS

FLORES, Maria B. R. *Oktoberfest*: Turismo, festa e cultura na estação do chopp. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1997.

FROTSCHER, Méri. *Etnicidade e trabalho alemão*: outros usos e outros produtos do labor humano. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

KLUEGER, Urda A. Férias no Sul. *Blumenau em Cadernos*, v. 1/2, p. 116-117, 2001.

PIRES, Zeca. *Cinema e História*: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau: Edifurb, 2000.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In.: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Rondaldo (Org.) *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VEIGA, Maurício Biscaia. *Arquitetura neo-enxaimel em Santa Catarina:* a invenção de uma tradição estética. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

VOIGT, André Fabiano. *A invenção do teuto-brasileiro*. Tese (Doutorado em História), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.