

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA



TESE

História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)

Cezar Barbosa Santolin

Pelotas, 2021

Cezar Barbosa Santolin

História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação Física.

Orientador: Dr. Luiz Carlos Rigo

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S237h Santolin, Cezar Barbosa

História da obesidade no cinema mudo (1895-1927) /
Cezar Barbosa Santolin ; Luiz Carlos Rigo, orientador. —
Pelotas, 2021.

362 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em
Educação Física, Escola Superior de Educação Física,
Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. História. 2. Obesidade. 3. Filmes cinematográficos. I.
Rigo, Luiz Carlos, orient. II. Título.

CDD : 796

CEZAR BARBOSA SANTOLIN

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA MUDO (1895-1927)

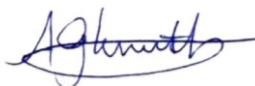
Relatório final apresentado à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor.

Pelotas, 20 de Julho de 2021.

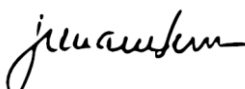
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo (Orientador)
Universidade Federal de Pelotas (UFPel - RS)



Prof. Dr. Alan Goularte Knuth
Universidade Federal do Rio Grande (FURG - RS)



Profª. Dra. Juliane C. P. Serres
Universidade Federal de Pelotas (UFPel – RS)



Profª. Dra. Franciele Roos da Silva Ilha
Universidade Federal de Pelotas (UFPel – RS)

A meu pai, Geraldo Cezar Santolin (*in memoriam*)
(20/09/1955 – 04/07/2016)

Agradecimentos

Para a realização deste trabalho recebi ajuda direta e indireta de algumas pessoas. Agradeço, primeiramente, a meu orientador, Dr. Luiz Carlos Rigo, pelas correções e sugestões. Também pelas contribuições dos membros da banca de qualificação e da defesa final, Dr. Alan Goularte Knuth, Dra. Juliane C. P. Serres e Dra. Franciele Roos da Silva Ilha.

Indiretamente, minha, agora, ex-esposa, Cibele Denise Kaizer teve um papel importantíssimo na escuta de minhas elucubrações teóricas durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa.

Também convém agradecer à Deusa Fortuna – do acaso, da sorte e do destino – por algumas situações ao longo desses quatro anos. Ainda que a pandemia do COVID-19 tenha sido um infortúnio em vários sentidos para muita gente, possibilitou-me cursar os créditos obrigatórios que me faltavam e a defesa do projeto na qualificação através da modalidade à distância – o que não teria sido possível dado o fato de que meu afastamento para a pós-graduação foi dificultado e, por fim, inviabilizado junto à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), onde trabalho.

Por fim, a meu único e melhor amigo, Lux, meu golden retriever, que neste último ano me fez companhia, me incentivou a caminhar, a sair de casa, a me desconcentrar da tese, a rir e a manter minha sanidade mental.



Sequência de fotogramas do curta-metragem
Novas lutas extravagantes (1900), de Georges Méliès



Sequência de fotogramas do curta-metragem
Hidroterapia fantástica (1909), de Georges Méliès

Resumo

O processo histórico de patologização da obesidade teve início no final do século XVIII, mas só começou a se popularizar no final do XIX. Antes disso, a corpulência, como era denominada, era preponderantemente considerada saudável, bela, forte, potente, dentre outras qualidades. Essa inversão valorativa se configura como um processo sociológico de massa. Assim, considerou-se que o cinema, nascido no período de popularização da patologização da obesidade, poderia ter sido uma ferramenta midiática de massa de divulgação dos novos valores e do discurso patologizante. Para investigar essa hipótese, historiografou-se o período da história do cinema denominado Cinema Mudo, que corresponde às produções de 1895 a 1927. Utilizou-se como base teórico-metodológica, as concepções historiográficas de história serial, proposta por Barros; sociológicas da Teoria das Representações Sociais de Moscovici, da Teoria do Núcleo Central, de Abric e Flament; analíticas da análise discursiva da enunciação de Foucault; e, hermenêutico-filosóficas de Gadamer. Metodologicamente, foram compostas doze séries fílmicas, a partir de critérios diversos, conforme a importância apontada por historiadores do cinema em fontes históricas secundárias. O número de filmes de cada série variou de 1 a 318 filmes. No total, a amostra contou com 806 filmes e somou um total de 135 horas de duração. Todos os filmes foram acessados gratuitamente através da plataforma de vídeos *youtube*. O procedimento consistiu em acessar a obra e assisti-la a procura de passagens que contivessem conteúdos relacionados à corpulência. Os trechos considerados relevantes foram extraídos, com auxílio de software de edição de vídeos, e reanalisadas. Cada série foi analisada separadamente, compondo um artigo a parte. Um artigo final, buscando dar conta de todas as séries também foi produzido, assim como uma montagem documental, disponibilizada na plataforma de vídeos *youtube*. Os resultados permitiram concluir que a temática foi relativamente pouco pautada, somando somente 3% da duração total assistida. Além disso, em 91% dos 243 trechos extraídos houve tematização indireta. Em alguns casos, a tematização foi até mesmo implicada – ou seja, em decorrência da corporeidade do ator, sem que se saiba se foi proposital ou não essa escolha pelo diretor. As análises dos enunciados contidos nos núcleos centrais das representações sociais permitiram identificar certas formações discursivas mais ou menos recorrentes. Cada um dos trechos foi classificado em uma ou mais destas formações, constituindo ao todo vinte categorias temáticas, assim rotuladas: coragem, sanidade, generosidade, gula, alegria, forma, beleza, compaixão, volume, apetite sexual, mobilidade, habilidade, atratividade, peso, aptidão cardiorrespiratória, moralidade, perspicácia, força, posição socioeconômica, agressividade. Conforme a proposta analítica foucaultiana, essa ramificação discursiva não foi reduzida a um único tronco em busca de compor uma história linear, já que o estabelecimento de causalidades seria dificultoso e temerário, em vista que a pesquisa se concentrou nas representações, sem contextualizações externas das obras, do realizador ou da época. Por fim, concluiu-se que o cinema mudo pode ter tido um papel mais destacado para a difusão dos novos valores relacionados à gordura corporal, mas não tanto de um discurso patologizante, já que foram encontrados poucos filmes que continham enunciados desse tipo.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract

The historical process of pathologization of obesity started in the late 18th century, but only started to become popular in the late 19th. Before that, corpulence, as it was called, was predominantly considered healthy, beautiful, strong, potent, among other qualities. This valuation inversion is configured as a mass sociological process. Thus, it was considered that cinema, born in the period of popularization of the pathologization of obesity, could have been a mass media tool for the dissemination of new values and pathological discourse. In order to investigate this hypothesis, the period of the history of cinema called Cinema Mudo was historiographed, which corresponds to the productions from 1895 to 1927. The theoretical-methodological basis, the historiographic conceptions of serial history, proposed by Barros; sociological aspects of the Theory of Social Representations of Moscovici, of the Theory of the Central Nucleus, of Abric and Flament; analytical analysis of the discourse analysis of Foucault's enunciation; and, Gadamer's hermeneutic-philosophical. Methodologically, twelve film series were composed, based on different criteria, according to the importance pointed out by cinema historians in secondary historical sources. The number of films in each series ranged from 1 to 318 films. In total, the sample featured 806 films and totaled 135 hours in length. All films were accessed for free through the youtube video platform. The procedure consisted of accessing the work and assisting it in searching for passages that contained contents related to the corpulence. The extracts considered relevant were extracted, with the aid of video editing software, and re-analyzed. Each series was analyzed separately, composing a separate article. A final article, seeking to account for all the series, was also produced, as well as a documentary montage, made available on the youtube video platform. The results made it possible to conclude that the theme was relatively underrated, adding up to only 3% of the total assisted duration. In addition, in 91% of the 243 stretches extracted there was indirect thematization. In some cases, the thematization was even implicated - that is, as a result of the actor's corporeality, without knowing whether this choice by the director was intentional or not. The analysis of the statements contained in the central nuclei of the social representations allowed to identify certain more or less recurrent discursive formations. Each section was classified in one or more of these formations, constituting twenty thematic categories in all, thus labeled: courage, sanity, generosity, gluttony, joy, form, beauty, compassion, volume, sexual appetite, mobility, skill, attractiveness, weight, cardiorespiratory fitness, morality, perspicacity, strength, socioeconomic position, aggressiveness. According to the Foucaultian analytical proposal, this discursive branch was not reduced to a single trunk in search of composing a linear history, since the establishment of causalities would be difficult and reckless, given that the research concentrated on representations, without external contextualization of the works, the director or the season. Finally, it was concluded that silent cinema may have played a more prominent role in the dissemination of new values related to body fat, but not so much of a pathological discourse, since few films were found that contained statements of this type.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

Resumen

El proceso histórico de patologización de la obesidad comenzó a fines del siglo XVIII, pero solo comenzó a popularizarse a fines del XIX. Antes de eso, la corpulencia, como se le llamaba, se consideraba predominantemente saludable, bella, fuerte, potente, entre otras cualidades. Esta inversión valorativa se configura como un proceso sociológico de masas. Así, se consideró que el cine, nacido en el período de popularización de la patologización de la obesidad, podría haber sido una herramienta mediática para la difusión de nuevos valores y discursos patológicos. Para investigar esta hipótesis se historiografió el período de la historia del cine denominado Cinema Mudo, que corresponde a las producciones de 1895 a 1927. La base teórico-metodológica, las concepciones historiográficas de la historia serial, propuestas por Barros; aspectos sociológicos de la Teoría de las Representaciones Sociales de Moscovici, de la Teoría del Núcleo Central, de Abric y Flament; análisis analítico del análisis discursivo de la enunciación de Foucault; y, la hermenéutica-filosófica de Gadamer. Metodológicamente, se compusieron doce ciclos de cine, en base a diferentes criterios, según la importancia señalada por los historiadores del cine en las fuentes históricas secundarias. El número de películas de cada serie osciló entre 1 y 318 películas. En total, la muestra contó con 806 películas y totalizó 135 horas de duración. Se accedió a todas las películas de forma gratuita a través de la plataforma de videos de youtube. El trámite consistió en acceder a la obra y asistirle en la búsqueda de pasajes que contuvieran contenidos relacionados con la corpulencia. Los extractos considerados relevantes se extrajeron, con la ayuda de un software de edición de video, y se volvieron a analizar. Cada serie se analizó por separado, componiendo un artículo separado. También se produjo un artículo final, buscando dar cuenta de toda la serie, así como un montaje documental, disponible en la plataforma de videos de youtube. Los resultados permitieron concluir que el tema fue relativamente subestimado, sumando solo el 3% de la duración total asistida. Además, en el 91% de los 243 tramos extraídos hubo tematización indirecta. En algunos casos, incluso se implicó la tematización, es decir, como consecuencia de la corporalidad del actor, sin saber si esa elección fue o no del director. El análisis de los enunciados contenidos en los núcleos centrales de las representaciones sociales permitió identificar determinadas formaciones discursivas más o menos recurrentes. Cada sección se clasificó en una o más de estas formaciones, constituyendo veinte categorías temáticas en total, así etiquetadas: coraje, cordura, generosidad, glotonería, alegría, forma, belleza, compasión, volumen, apetito sexual, movilidad, habilidad, atractivo, peso, aptitud cardiorrespiratoria, moralidad, perspicacia, fuerza, posición socioeconómica, agresividad. Según la propuesta analítica foucaultiana, esta rama discursiva no se redujo a un solo tronco en busca de componer una historia lineal, ya que el establecimiento de causalidades sería difícil e imprudente, dado que la investigación se concentró en representaciones, sin contextualización externa de las obras, el director o la temporada. Finalmente, se concluyó que el cine mudo pudo haber jugado un papel más destacado en la difusión de nuevos valores relacionados con la grasa corporal, pero no tanto de un discurso patológico, ya que se encontraron pocas películas que contuvieran enunciados de este tipo.

Palabras clave: Obesidad. Historia. Películas cinematográficas.

Sumário

1	Introdução.....	12
	1.1 Objetivos.....	15
	1.2 Relevância e justificativas	15
2	Considerações teórico-metodológicas	18
	2.1 Histórias, historiografias e Cinema	18
	2.2 Representações sociais cinematográficas da obesidade	28
	2.3 Análise e interpretação do discurso cinematográfico.....	38
	2.4 O Cinema Mudo e a obesidade	54
3	Materiais e métodos.....	60
	3.1 Caracterização da pesquisa.....	60
	3.2 <i>Corpus empiricus</i> e amostragem	60
	3.3 Instrumentos para a coleta e para a análise dos dados	63
	3.4 Procedimentos sistemáticos	64
	3.5 Análise e interpretação de dados.....	65
4	Apresentação e discussão dos resultados.....	66
	4.1 Georges Méliès.....	66
	4.2 Biograph.....	79
	4.3 Gaumont.....	93
	4.4 Roscoe “Fatty” Arbuckle	110
	4.5 Harold Lloyd.....	137
	4.6 Buster Keaton.....	155
	4.7 Expressionismo alemão	178
	4.8 Charles Chaplin.....	194
	4.9 D.W. Griffith.....	241
	4.10 Max Linder.....	255
	4.11 Hardy e Laurel	270
	4.12 Artigo final – tese geral.....	299
5	Conclusões	321
	Referências	324
	Anexo I.....	328
	Anexo II.....	343
	Anexo III.....	364

1 Introdução

A presente tese buscou dar continuidade na temática da pesquisa de mestrado intitulada “O nascimento da obesidade¹: um estudo genealógico do discurso patologizante” (SANTOLIN, 2012), defendida neste programa de pós-graduação. Naquele estudo, as fontes históricas utilizadas foram, sobretudo, escritas, de compêndios médicos, concentrando-se no período de emergência do discurso patologizante², que foi identificado entre os séculos XVIII a XIX.

Apesar de transitar pelo mesmo tema principal – a história da inversão valorativa³ e da patologização⁴ da obesidade, houve um deslocamento considerável do enfoque da pesquisa, ampliando a abordagem na perspectiva dos estudos socioculturais, passando a tratar com outro tipo de discurso, a saber, o cinematográfico. A linguagem que compõe este tipo de discurso encerra em si maior complexidade que a escrita por sobrepor línguas e linguagens diversas.

Tratar-se-á, entretanto, ainda da questão da história da inversão valorativa da condição denominada atualmente de obesidade, ou seja, da história de sua patologização, mas, dessa vez, através do uso do Cinema como ferramenta de difusão dos novos valores para o mundo ao longo do Século XX.

¹ Considerações sobre os termos “obesidade”, “gordo”, “corpulência”, “*fat*”, “*embonpoint*”, dentre outros, foram amplamente tratadas em Santolin e Rigo (2012a), havendo ponderações etimológicas importantes para evitar anacronismos ao tratar da história da obesidade. Por se tratar de discussões mais longas, assumo neste trabalho o exposto naquele.

² Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que trato como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015)

³ Por “inversão valorativa” se entende um processo sociocultural em que certa característica até então desejada pelas pessoas num determinado período histórico, tida como valorosa, passa a ser indesejada, repelida – o que ocorreu com a corpulência e com a gordura corporal excessiva.

⁴ “Patologização” se refere à um processo histórico em que uma determinada condição que não era considerada uma doença passa a ser assim tratada. Também pode ocorrer o inverso, a “despatologização”, ou seja, uma condição que era tratada como doença deixar de ser, como foi o caso da homossexualidade e da masturbação.

Assim, no presente estudo, utilizou-se filmes como fontes históricas, cujos discursos são muito mais densos, repletos de significâncias sutis, acarretando maior dificuldade analítica – um desafio compatível com um doutoramento.

As primeiras filmadoras foram criadas no Século XIX e seu uso cinematográfico começa a ser explorado ainda no fim deste. Em vista disso e dos achados da pesquisa de mestrado, assim como do tamanho do arquivo de fontes, a presente pesquisa buscou se concentrar no Cinema Mudo, que foi produzido desde o surgimento dessa nova mídia até 1927 – ano do filme *Jazz Singer*, considerado o primeiro filme falado.

A hipótese do trabalho foi que a denominada sétima arte deve ter sido instrumentalizada para divulgação dos novos valores a respeito da corpulência, processo que já estava em andamento há cerca de um século em outros meios, mas que demorou um pouco mais para aparecer no Cinema. Desse modo, esperava-se encontrar obras cinematográficas-chave, que explicitassem essa transformação e que demonstrassem não somente o processo de inversão valorativa estética e moral-religiosa em relação à corpulência, mas também sanitária – de uma condição salutar à patologização, tal como ocorreu e ficou demonstrado na pesquisa de mestrado, com outros tipos de fontes. A expectativa, portanto, era encontrar obras mais antigas que retratassem a corpulência de personagens como algo positivo, saudável, bom, belo, poderoso, etc. seguidas de uma ruptura, uma descontinuidade de representações valorizando positivamente a corpulência, cedendo à problematizações desta condição sob um viés patologizante, invertendo também os demais valores atribuídos à obesidade.

Em termos de empreendimento acadêmico, o material apresentado a título de tese foi composto de três partes: 1ª) fundamentações teórico-metodológicas; 2ª) artigos publicados, submetidos e pré-publicação com as análises de séries históricas de fontes fílmicas identificadas como formações discursivas relevantes para a história das representações cinematográficas da obesidade, e artigo final com a tese histórica sobre as representações sociais da obesidade no Cinema Mudo; 3º) um documentário, montado com os trechos considerados relevantes para ilustrar a tese

defendida no artigo final, publicado através de um canal na plataforma de vídeos *youtube*⁵.

A primeira parte foi composta, principalmente, pelo que foi apresentado como projeto de pesquisa na qualificação (15 de Julho de 2020). A partir da fundamentação e metodologia já delineadas antes da qualificação, produziu-se um ensaio (Anexo I), a título de teste piloto da proposta, que foi publicado na revista *Movimento* (UFRGS – RS) em Novembro de 2019⁶, antes, portanto, da qualificação. A diferença daquele ensaio-piloto em relação aos demais produtos científicos que foram produzidos é que foi composto somente por um único filme, enquanto estes foram, comumente, com múltiplos filmes – ou seja, séries fílmicas.

As análises das séries já foram produzidas no formato de artigo, para facilitar a publicação posteriormente. Um segundo artigo de análise da filmografia de Georges Méliès foi publicado, após a qualificação, na revista *Motrivivência* (UFSC – SC) em Março de 2021⁷ (Anexo II).

Os demais artigos de análises de séries fílmicas ainda não publicados se encontram em diferentes estados de acabamento, havendo alguns mais lapidados que outros. Dentre eles, encontra-se o artigo final, que objetivou abranger todos os dados dos demais numa tese histórica serial mais ampla. Dada a abrangência dos materiais, este artigo final teve que lançar mão de uma análise de conteúdo ao invés de uma análise de discurso, o que diferenciou um pouco da metodologia utilizada nos demais artigos.

Por fim, à parte, uma montagem documental foi produzida para ilustrar os resultados do artigo da tese final a partir dos trechos fílmicos relevantes, de modo a facilitar o acesso às análises e interpretações por parte do público em geral e também da banca de avaliação. As narrações dessa montagem documental foram traduzidas para inglês e espanhol.

⁵ Endereço do canal do YouTube “Cezar Barbosa Santolin”:

https://www.youtube.com/channel/UC_JQQdG5RtZA7UnVbM6boPQ

⁶ SANTOLIN, C. B.; RIGO, L. C. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em *A greve* (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

⁷ SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo geral

Historiografar as representações sociais da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927).

1.1.2 Objetivos específicos

Identificar fontes históricas primárias relevantes sobre a obesidade e seus precursores conceituais em filmes mudos.

Analisar o conteúdo desses materiais de modo a descrever enunciados e formações discursivas recorrentes nas representações sociais cinematográficas da obesidade.

1.2 Relevância e justificativas

A obesidade é uma temática intensamente pesquisada no Brasil e no mundo – tanto na Educação Física quanto em várias outras áreas⁸. A condição é investigada, entretanto, sobretudo a partir de um viés biológico, da área da saúde, no sentido de determinar a prevalência, modos de prevenção, etiologia e tratamentos.

Apesar da quantidade enorme de estudos sobre obesidade, há, paradoxalmente, uma carência relativa de estudos que tematizem a obesidade a partir de um outro ponto de vista, tal como na perspectiva sociocultural, histórica, filosófica, antropológica, artística, cinematográfica, etc. – tanto na Educação Física quanto em outras áreas.

Tal fato já foi destacado por outros autores, como Seixas e Birman (2012, p.14), que comentaram: “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”.

⁸ A título de curiosidade, numa busca pelo termo “*obesity*” no indexador PubMed, em Julho de 2018, encontrou-se cerca de 287 mil resultados.

Com lacunas de conhecimentos desses tipos de abordagens, a formação dos profissionais da área da saúde, tal como na Educação Física, fica deficitária, sem um contraponto crítico, histórico e sociocultural a respeito da temática, que passa a ser tratada unicamente como uma questão biológica, como um fato total, um valor absoluto, anistórico, acrítico e amoral.

Assim, além de preencher a lacuna existente nas pesquisas históricas sobre a obesidade a respeito do processo de patologização e o papel do Cinema nessa divulgação da inversão de valores, a presente proposta também fornecerá subsídios para uma formação profissional na Educação Física e na área da saúde em geral para que se pondere outros pontos de vista que não somente o biológico, possibilitando uma formação mais integral e diversa.

A originalidade da pesquisa está na abordagem teórico-metodológica que se utilizou para tratar do tema da obesidade. Uma segunda originalidade da presente pesquisa está no seu nível de abrangência – pois não foram encontradas pesquisas que objetivassem historiografar as representações da obesidade no cinema mudo.

Há uma pesquisa sobre a representação de mulheres gordas em filmes (PISTONE, 2015), composta a partir de uma quantidade reduzida de filmes contemporâneos. Também há um artigo sobre as representações sociais da obesidade, mas que não se focou nas representações fílmicas e não traçou um panorama historiográfico do período que se pretende investigar (CAROF, 2017). Há, também, um artigo de Sébastien Le Pajolec, no livro-coletânea *Trop gros: l'obésité et ses représentations*, organizado por Csergo (2009), que trata diminutamente sobre o aspecto das representações cinematográficas de personagens de dois atores franceses. Nada foi encontrado, portanto, que seja realmente equivalente ao que se propõe nesta pesquisa. Isso, entretanto, não é o suficiente por si só para justificar a relevância de qualquer conhecimento que será produzido a partir de uma pesquisa já que nem tudo que não se sabe é relevante simplesmente por não se saber.

Num contexto mais abrangente, juntamente com a pesquisa desenvolvida no mestrado (SANTOLIN, 2012), espera-se contribuir para ampliar a compreensão histórica e sociocultural dos processos de patologização e dos modos de divulgação

de patologizações, permitindo que outras condições possam ser estudadas a partir dessa abordagem e com metodologias semelhantes.

Mostra-se pertinente essa perspectiva de estudos socioculturais e históricos, dado o aumento exponencial do número de doenças criadas a partir de 1948, com a criação da Organização Mundial de Saúde (OMS) e a publicação da Classificação Internacional de Doenças (CID) (WOLFBANE, 2018), utilizada como parâmetro para o diagnóstico nos sistemas de saúde nacionais, tal como no Sistema Único de Saúde (SUS), bem como nos de assistência social, como no Instituto Nacional do Seguro Social (INSS)

Quando contextualizados numa perspectiva biopolítica⁹ (FOUCAULT, 2008), essa realidade, mesclada com o uso de conhecimentos avançados de marketing e propaganda, e inseridos em peças supostamente culturais, como os filmes, pode exercer influência considerável sobre as massas e servir como fundamento de legitimação para o exercício de um biopoder¹⁰. Por isso, torna-se relevante um contraponto crítico, como resistência à tais tendências delineadas na contemporaneidade.

Ainda sobre a Educação Física, o trabalho pode suscitar outros pesquisadores a abordar o Cinema enquanto objeto de estudos desse tipo sobre outros temas, fato pouco comum na área, apesar da quantidade de filmes que tratam de assuntos concernentes à profissão. Ter por objeto de estudo o movimento corporal humano, o corpo ou a cultura corporal de movimento é pautá-lo em seus diversos modos de se manifestar, inclusive como representações cinematográficas.

O recorte na fonte que delimita ao cinema mudo cumpre o papel de restringir o tamanho da amostra, mas também garante o foco no período anterior à fixação dos novos valores relacionados à obesidade. Assim, torna-o um período interessante, de ambiguidades em relação às mudanças de valores que estavam ocorrendo.

⁹ O conceito de biopolítica pode ser, simplificadamente, explicado como o exercício de biopoderes.

¹⁰ O conceito de biopoder foi sugerido por Michel Foucault. Explicado de modo simples, com minhas próprias palavras, refere-se ao exercício de poder sobre os indivíduos e/ou sobre as populações, considerados em suas essências biológicas – respectivamente.

2 Considerações teórico-metodológicas

2.1 Histórias, historiografias e Cinema

A presente pesquisa possui como característica metodológica principal ser histórica. Cabe explicitar, porém, um pouco mais especificamente a que tipo de história se identifica o trabalho a ser produzido.

Primeiramente, deve-se pontuar logo de saída, como Veyne (1982, p.7), que “(...) a história não é uma ciência e não o será jamais (...)”. Não por quê não se importe ou não almeje um tipo de *status* discursivo tão valorizado socialmente quanto o científico, mas simplesmente por não ser possível à esta disciplina cumprir todos os critérios de cientificidade.

Sem dúvida, pode-se cumprir alguns critérios, tais como a verificação, o aporte empírico como fonte de dados, entre outros – mas não é possível cumprir todos. Não se trata, portanto, de abdicar de um rigor teórico-metodológico – de produzir um saber frágil, mole – mas de cumprir somente o que é possível cumprir na produção de um saber histórico.

Dito isso, que vem a ser, então, isto, História – qual definição será adotada? Simplesmente “uma narrativa de eventos” (VEYNE, 1982, p.11), mas, que – diferentemente da ficção – pretende-se verídica ou verossímil sobre acontecimentos que teriam ocorrido num passado.

Quanto a esses pressupostos historiográficos, Certeau (2008, p.14) comenta que “A história moderna ocidental começa efetivamente com a diferenciação entre o presente e o passado”. Ainda sobre isso, este autor explica

Inicialmente a historiografia separa seu presente de um passado. Porém, repete sempre o gesto de dividir. Assim sendo, sua cronologia se compõe de ‘períodos’ (...) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então. (...) Por sua vez, cada tempo ‘novo’ deu lugar a um discurso que considera ‘morto’ aquilo que o precedeu, recebendo um ‘passado’ já marcado pelas rupturas anteriores. Logo, o corte é o postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas). (CERTEAU, 2008, p.15-16)

Como o mesmo autor destaca, essa concepção temporal e historiográfica é uma singularidade ocidental, não presente, por exemplo, na Índia, em que parece mais como um empilhamento estratificado, no qual presente e passado não são completamente distintos.

Uma concepção alternativa, como a indiana, diluiria esse pressuposto historiográfico básico – a distinção essencial entre o passado e o presente: o tempo – e poderia causar um sério problema para a pretensão de escrever uma história. Veyne (1982, p.42), porém, tenta se esquivar desse obstáculo:

(...) o tempo não é essencial à história, não menos que essa individualidade dos fatos a que ela se submete contra sua vontade. (...) pode parecer paradoxal negar o tempo em história, mas não é mais verdadeiro que o conceito de tempo não seja indispensável ao historiador que só precisa daquele processo inteligível (diríamos: o da trama).

Por trama, Veyne (1982) compreende a mistura de fatos, que não se organizam necessariamente numa sequência cronológica linear e, por isso, para narrar essa trama poder-se-ia até mesmo dispensar o próprio tempo ou, ao menos, o tempo como é concebido tradicionalmente no Ocidente. Certeau (2008, p.22) diverge – um pouco – deste juízo, alegando que para narrar essa trama histórica seria “(...) necessário manter a ficção do passado para que tenha ‘lugar’ o jogo sábio da história”.

Se o passado não passou completamente e está presente no presente, então, ter-se-ia, realmente, um problema conceitual sério para a concepção temporal tradicional, de imprecisão de contornos, de sobreposições, de esfumaçamento dos limites – enfim, teria-se somente uma ficção necessária, uma condição de possibilidade do discurso histórico.

Esse aspecto problemático, não solucionável, nesse pressuposto se duplica ao historiografar conteúdos audiovisuais, como os filmes. Como explicado por Metz (1972, p.16), o filme “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’”, conquistando uma espécie de credibilidade instantânea nos espectadores - sensação de “foi assim”, num enunciado plenamente afirmativo.

Conforme a tese deste importante teórico do cinema, a impressão de realidade que é alcançada pelo Cinema advém do movimento, diferentemente do que ocorre com a fotografia. O Cinema traria um índice suplementar de realidade

advinda do movimento, que daria aos objetos corporalidade e criaria um efeito estereocinético, gerando uma tendência psicológica que nos faz acreditar em sua realidade, sem duvidar nem por um instante.

Mas a irrealidade das imagens-sons fílmicas não significa necessariamente um afastamento temporal do presente. Penafria (2009) destaca entre os tipos de análises fílmicas, a possibilidade de uma análise poética, que entende o filme como uma programação/criação de efeitos (sensações, sentimentos e sentidos) nos espectadores. Assim, numa concepção desse tipo, ainda que um filme tenha sido produzido há décadas, se fora produzido para suscitar certos efeitos e ainda gerar esses efeitos atualmente, como se poderá – dada essa grande impressão ilusória de realidade gerada pelos filmes – dizer que tais representações são passadas e não estão a se atualizar no espectador contemporâneo? Se os filmes criam essa sensação percépto-afetiva de participação, que Metz (1972) pontuou, e ainda instigam os mesmos efeitos mesmo depois de décadas, então, talvez não sejam “passado” plenamente, mas sempre um presente em potencial, bastando alguém assisti-los para torná-los presente.

Para exemplificar, *Tempos Modernos*, de Chaplin, ainda faz rir na cena em que o vagabundo continua o movimento maquinal mesmo após interromper o trabalho na fábrica. Será que essa fonte é histórica, do passado, por ter sido produzida em 1936 ou é presente por suas representações ainda suscitarem emoções e sentimentos semelhantes ao que causaram nos espectadores no ano de lançamento do filme?

Dupla ficção, portanto – a que Certeau (2008) se refere – um passado distinto – e ao passado das representações cinematográficas – potencialmente atualizáveis nos efeitos que causam nos espectadores. Duplo emaranhamento entre o passado e o presente. Dupla dificuldade em desembaraçar na trama o que será narrativa histórica, desenterrada como de um sítio arqueológico, do que será um discurso presente, atual, com fontes fílmicas.

Os filmes estão aí – acessíveis, potencialmente atualizáveis em seus efeitos nos espectadores, independentemente de quando tenham sido produzidos. Sabe-se que os espectadores tendem a consumir os filmes recentes, os lançamentos, mas nada impede-os de acessar produções de outros períodos e vivenciar, talvez, a

impressão percépto-afetiva tal como aqueles que assistiram na época do lançamento.

Claro que cada sociedade recebe as representações fílmicas em função de sua própria cultura e de seu próprio tempo, como Ferro (1992) destacou. A questão, entretanto, é que, talvez, os efeitos criados pelas representações fílmicas passem à margem da cultura, comunicando-se num nível mais fundamental, universal, afetivo e emocional, através das imagens-sons, da expressão facial, da linguagem corporal, de modo que a recepção, decodificação e interpretação da linguagem cinematográfica não seja tão suscetível a variações etnográficas e temporais quanto poderia parecer – sobretudo, no cinema mudo.

O próprio Ferro (1992) apresenta inúmeros exemplos de casos em que o Cinema foi visto e utilizado como ferramenta de propaganda política (soviética, nazista, antissemita, antinazista, anti-militarista) para as massas. Ora, como poderia tal meio servir tão bem a tais propósitos de difusão de ideias e valores se não falasse uma linguagem facilmente entendida e interpretável no sentido desejado?

Não se pretende defender uma tese específica sobre isso – apenas assume-se que a linguagem cinematográfica possui um grande poder de difusão de ideias e valores através das representações criadas, que ultrapassam cultural, geográfica e historicamente a cultura, o local e o momento de produção.

Exemplificando, novamente, com o mesmo trecho do filme de Chaplin, que fora produzido nos Estados Unidos da América, no contexto da cultura norte-americana há mais de 8 décadas atrás. Apesar disso, ainda faz eu, um brasileiro, nascido e criado no contexto cultural brasileiro, rir da representação que assisto em 2018.

É nesse sentido, portanto, que se assume que as representações fílmicas são objetos de estudo relevante, mesmo tendo sido produzidas em outros países, culturas e momentos; que difundem ideias e valores ao falar uma linguagem propícia para isso por ser de fácil interpretação pelos espectadores.

Assume-se, também, que filmes antigos podem ser assumidos como fontes históricas, por terem sido produzidas no passado, mas permanecem potencialmente atualizáveis em seus efeitos, ou seja, presentes. Isso torna, a um só tempo, essa

pesquisa um estudo histórico e um estudo sociológico, interessado nas representações sociais.

Quanto ao tipo de historiografia, a História a ser produzida pode ser caracterizada como uma História Serial. Para Barros (2011, p.165),

A História Serial refere-se ao uso de determinado tipo de fontes - homogêneas, do mesmo tipo, referentes a um período coerente com o problema a ser examinado - que permitem uma determinada forma de tratamento - a serialização de dados, a identificação de elementos ou ocorrências comuns que permitam a identificação de um padrão e, na contrapartida, uma atenção às diferenças, às vezes graduais, para se medirem as variações.

Neste sentido, a homogeneidade das fontes, no caso desta pesquisa, consiste no fato de serem produções audiovisuais. Já quanto à serialização, conforme o mesmo historiador destaca em outro artigo, serial é

(...) considerar os documentos ou as fontes históricas não mais em sua perspectiva singular, como documento único, a ser analisado nos seus próprios limites, mas sim como partes constituintes de uma grande cadeia de fontes de mesmo tipo. A série é necessariamente formada por fontes homogêneas, comparáveis, capazes de serem apreendidas no interior de uma continuidade (seja uma continuidade temporalizada ou espacializada), e que permitam uma 'abordagem de conjunto' através de aportes metodológicos como a quantificação, a análise tópica, a identificação de recorrências ou mudanças de padrão no decorrer da série (BARROS, 2012, p.205).

A serialização, portanto, seria um modo adequado de tratar as produções audiovisuais a serem analisadas para a constituição de uma grande cadeia de fontes na composição de uma conjectura histórica - tanto por serem fontes homogêneas nas suas características quanto pelo fato de serem muitas.

Um fato destacado pelo historiador em ambas as passagens se refere à possibilidade de, numa História Serial, ser possível identificar continuidades, descontinuidades e variações dentro da série. No caso da presente pesquisa, isso se mostra relevante para a investigação das representações da obesidade no cinema por permitir, como está na transcrição, análises tópicas, em vista a investigar recorrências e mudanças nos padrões de representação da obesidade nos filmes.

Ressalta-se, entretanto, que a 'série' a qual Barros conceitua se refere tanto a um conjunto ou cadeia de fontes homogêneas quanto à serialização dos dados, as informações contidas nessas fontes. Diferentemente de outras abordagens, numa História Serial

Recorta-se o objeto não propriamente em função de uma determinada realidade histórico-social concernente a uma delimitação espácio-temporal preestabelecida, mas mais precisamente em função de uma determinada série de fontes ou de materiais que é constituída precisamente pelo historiador (BARROS, 2013, p.47).

Em outras palavras, “A ‘série’ é o que conduz a análise do historiador na modalidade da História Serial” (BARROS, 2012, p.207) e a análise se constituirá “necessariamente de uma leitura da realidade social através da série que foi construída pelo historiador em função de um certo problema” (BARROS, 2013, p.48). Ou seja, o que o historiador serial estuda é precisamente a Série – a serialização das fontes ou dos fatos históricos contidos nas fontes para medi-los em sua repetição e variação, permitindo conjecturas de médio ou longo alcance.

Pode-se estabelecer séries e subséries específicas e ir acumulando-as, desde que se constitua um problema condutor muito específico, fundamental na constituição da própria Série, tipo História-Problema, típico na historiografia a partir do Século XX (BARROS, 2013). Assim, pode-se pensar na constituição de séries, interessadas nas representações da obesidade, a partir de diferentes critérios, tais como gênero fílmico, estilos, ator, estúdio, roteirista, diretor, entre outros, e ir acumulando-as até compor uma visão mais ampla, que permita escrever uma história mais geral. Essa possibilidade é importante diante um arquivo tão vasto como as produções audiovisuais da humanidade.

Neste sentido, Veyne (1982, p.23) além de reforçar a ideia de composição serial, mostra-se até mais radical que Barros (2011, 2012, 2013) ao postular que

Um acontecimento só tem sentido dentro de uma série, o número de séries é indefinido, elas não se ordenam hierarquicamente e (...) também não convergem para um geometral de todas as perspectivas.

Assim, para trançar a trama dos acontecimentos numa história das representações da obesidade no cinema não somente é útil a seriação das fontes, mas necessário para que a narrativa tenha sentido. Como o número de séries que podem ser estabelecidas é infinita, o trabalho pode ir sendo composto, acumulando-se, tornando possível um empreendimento de tal magnitude, no longo prazo, até permitir uma visão mais ampla, que dê sentido – e fundamentação empírica – à narrativa histórica que se propõe produzir.

Outro ponto relevante destacado por Veyne (1982) na passagem supratranscrita é da não hierarquização das séries e da impossibilidade de dar conta de um perspectivismo que dê conta de uma história total, dada a infinidade de séries possíveis. Como o mesmo historiador pontua: “ (...) tudo é histórico, mas existem somente histórias parciais” (VEYNE, 1982, p.32).

Histórias parciais não somente por se tratar de séries estabelecidas pelo pesquisador, mas também devido às interpretações que serão engendradas. As interpretações propostas pelo historiador serial irão se fundamentar sobre – e somente sobre – a série analisada. Barros (2013, p.50) destaca tanto essa modéstia conjectural – que restringe as interpretações à série analisada – quanto o fato de que a delimitação temporal fica subsumida ao recorte das fontes:

(...) o recorte documental mostra-se como uma outra possibilidade para o historiador delimitar seu tema. Definido este recorte, surgirá então uma delimitação temporal específica, que será válida para aquele recorte problemático e documental na sua singularidade, e não para outros. Dito de outra forma, em alguns destes casos é uma documentação que impõe um recorte de tempo, a partir dos seus próprios limites e das aberturas metodológicas que ela oferece.

Há, portanto, um fechamento interpretativo – dado os limites da série analisada e de possibilidades interpretativas válidas – mas uma abertura historiográfica mais ampla – dada a possibilidade de novas fontes, novas séries, virem a modificar as interpretações e conjecturas anteriormente estabelecidas, tornando-a cada vez mais verossímil conforme as séries analisadas.

De certo modo, portanto, a tese histórica defendida se torna equivalente a uma teoria científica, no sentido popperiano (POPPER, 2013), em que as fontes e séries constituídas e analisadas funcionam como evidências, mas que nunca provam a teoria definitivamente, mantendo-a sempre refutável. Diferentemente desta, porém, essa abertura à refutabilidade de uma tese histórica não é por quê novos experimentos podem refutar a teoria, mas devido ao fato da produção audiovisual mundial ser demasiadamente grande e não findada para ser plenamente analisada, além de haver uma infinidade de séries que poderiam ser estabelecidas e de interpretações que poderiam ser sugeridas.

Deve-se ressaltar, porém, que, por se tratar de um fenômeno sociocultural de massas, a recorrência, a difusão e outros aspectos podem sobrepor a importância

de uma mera ocorrência refutatória. Assim, a refutabilidade não se configura como um bom princípio para a avaliação de uma tese desse tipo.

O fato de o recorte serial subsumir um recorte temporal e de que não há representatividade quantitativa da amostra não inviabilizam uma narrativa histórica devido aos limites interpretativos propostos pela serialização e pelo fato de ser inviável produzir um estudo com amostra quantitativamente representativa. Não fosse assim, à moda de uma História Serial, seria igualmente inviável qualquer História do Cinema, dada a quantidade de produções existentes que precisariam ser analisadas. Todas as Histórias do Cinema já produzidas foram dentro de certos limites quantitativos, serializações, de acordo com alguns critérios estabelecidos pelos pesquisadores, com amostras mais ou menos grandes, mas sempre não representativas quantitativamente da população fílmica – e nem por isso deixaram de serem denominadas e assumidas como Histórias do Cinema.

Percebe-se, portanto, que uma História Serial não almeja ser imparcial, total ou objetiva, já que o pesquisador irá decidir os critérios pelos quais as fontes serão selecionadas para compor a série. Independentemente de quais princípios serão seguidos para esta decisão metodológica, não será uma amostragem de filmes aleatorizada, sorteada e imparcial que irá compor a série - sobretudo, por quê nem todos os filmes assistidos irão necessariamente compor a série.

Um outro ponto incisivamente defendido por Barros (2011, 2012, 2013) é a diferença entre uma História Serial e uma História Quantitativa,

Posso trabalhar com séries de fontes sem estar necessariamente interessado no número. Estarei interessado em verificar recorrências, mas não necessariamente quantidades. Posso, por exemplo, verificar padrões iconográficos. A quantidade de documentos em que se repete um determinado padrão, ou a sua recorrência com variações mínimas, isto pode até ser contabilizado – mas como um recurso paralelo. E não necessariamente. A chave para definir uma prática como História Serial é, portanto, a busca de padrões recorrentes e variações ao longo de uma série de fontes ou materiais homogêneos. Mas não necessariamente a quantidade, ou pelo menos isto não é o principal. Assim, para dar um último exemplo, posso serializar notícias de jornais durante um período mais ou menos longo para verificar a repetição de determinado tipo de anúncios, ou a sua gradual variação ao longo do tempo, ou mesmo as variações bruscas que serão indicativas de algum acontecimento que produziu a transformação. (BARROS, 2011, p.166)

Neste sentido, a presente pesquisa pretende utilizar análises qualitativas, já que a análise dos dados será realizada sem quantificações (THOMAS, NELSON e

SILVERMAN, 2007). Poderá haver, sim, quantificações em outros procedimentos da pesquisa, mas a análise principal será qualitativa. Comumente, os estudos socioculturais possuem características de pesquisa qualitativa por se adequar melhor ao objeto de estudo. Neste caso, por se tratar de produções audiovisuais, a análise mais coerente com estas fontes é qualitativa.

Na passagem supratranscrita, o historiador destaca a possibilidade de seriar fontes iconográficas, tais como filmes. Neste interim, Ferro (1992, p.79) comenta sobre a recusa de querer enxergar os filmes como documentos históricos:

Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador.

Respondendo a si mesmo e reforçando a possibilidade de seriação das fontes fílmicas, esse mesmo historiador pontua que o filme

(...) não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar 'séries', compor conjuntos" (FERRO, 1992, p.87).

Assim, sendo a História Serial mais uma abordagem, um modo de tratar as fontes, que, neste caso, serão os filmes, nada impede que ela se articule a outros campos históricos, tais como a História Econômica, Demográfica, Religiosa, das Mentalidades, etc., como destacado por Barros (2011). Do mesmo modo, é possível articulá-la à história das representações fílmicas da obesidade, tratando tanto as fontes quanto seus conteúdos representativos como séries.

Quanto à perspectiva dos estudos a serem realizados, vale destacar, ainda, que Metz (1972) comenta haver quatro maneiras de abordar o Cinema – 1) crítica cinematográfica; 2) história do cinema; 3) teoria do cinema; e 4) filmologia. Conforme esta categorização, o presente estudo se caracterizaria mais como uma pesquisa específica dentro dos estudos históricos do Cinema.

Ressalta-se, desse modo, que a pesquisa a ser empreendida não está interessada nos aspectos técnicos, formais, etc. da produção cinematográfica ou do filme, enquanto fato social – mas na história das representações expressas nos filmes. Ao ler uma pesquisa sobre um filme pelas demais abordagens – crítica, filmológica ou teoria do Cinema – constata-se que será irrelevante certos conceitos, descrições, variáveis, etc., tais como o tipo de objetiva utilizada, o ângulo de filmagem, o tipo de plano, se houve inovação técnica, dentre muitos outros aspectos.

Ainda que tais características possam definir indiretamente as representações cinematográficas que serão produzidas, só interessam a esta pesquisa as representações em si mesmas – e não o detalhe técnico subjacente à produção audiovisual.

É preciso destacar, ainda, que a presente proposta não pretende ser uma História da obesidade e o Cinema, mas uma História das representações da obesidade nos filmes. Há diferença, já que não se pretende extrapolar análises dos conteúdos fílmicos, nem utilizar outras fontes que não sejam os filmes.

Sem dúvida, há relações entre os filmes e seu contexto histórico de produção, mas como Ferro (1992, p.13) destaca “Entre cinema e história, as interferências são múltiplas (...)”, e Vanoye e Goliot-Lètè (2002, p.56) complementa

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo.

Não se pretende dar conta de toda essa complexidade que as produções audiovisuais e suas representações estabelecem com o mundo real, com seu contexto, com seu período histórico, com realidade sociocultural e econômica, pois isso tornaria o trabalho ainda mais gigantesco do que já se mostra.

Como ressalta Ferro (1992, p.15), “Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil. Certos efeitos, pelo menos, são distinguíveis”. Tarefa ainda mais delicada seria distinguir, primeiramente, se o que se representa são efeitos do contexto ou se serão causas, sustentando isso com base em evidências documentais, já que, como este mesmo autor comenta, o cinema pode intervir também como agente da história:

(...) desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. (FERRO, 1992, p.13)

Sem dúvida, o ideal seria traçar uma história contextualizada, também, para evitar anacronismos interpretativos, como destaca ainda o mesmo historiador

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992, p.87)

Infelizmente, entretanto, uma tarefa desse tipo, hercúlea, mostrar-se-ia ainda mais megalomaníaca do que a tentativa de investigar somente as representações da obesidade no cinema, sem querer investigar suas conexões contextuais com a realidade de sua produção. Aqui, talvez, se situe a diferença entre uma leitura histórica dos filmes e uma leitura cinematográfica da História, distinção pontuada por Ferro (1992).

É possível, entretanto, ter certo cuidado com anacronismos conceituais nos termos relacionados à obesidade que serão empregados, assunto que já foi tratado em Santolin (2012) e que não se pretende retomar aqui. Buscar-se-á ter cuidado no emprego dos termos, conforme os limites históricos-conceituais expostos naquela pesquisa e nas limitações da presente pesquisa.

Quanto às considerações historiográficas, julga-se suficiente o exposto. Cabe, ainda, entretanto, elucidar pontos teóricos relevantes a respeito das representações sociais cinematográficas da obesidade.

2.2 Representações sociais cinematográficas da obesidade

Deixando momentaneamente o rigor da demonstração científica de lado, pode-se perceber um grau elevado de desvalia da gordura corporal excessiva como um fato social generalizado nas sociedades ocidentais modernas. Trata-se de um valor, estabelecido como um fato social, no sentido empregado por Durkheim (2007, p.13):

É fato social toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independentemente de suas manifestações individuais.

O sociólogo pontua, ainda, que coerção social é um conjunto de ideias e tendências que se impõem aos indivíduos, eventualmente, influencia-os contra suas vontades, sendo percebidas com mais nitidez nos casos de resistência. Ele ainda destaca que existem fatos sociais que se configuram como correntes sociais, que não possuem uma organização definida, tal como as regras jurídicas, os dogmas religiosos, os sistemas financeiro ou educacional. Por fim, ressalta que

Esse fenômeno é um estado do grupo, que se repete nos indivíduos porque se impõe a eles. Ele está em cada parte porque está no todo, o que é diferente de estar no todo por estar nas partes (DURKHEIM, 2007, p.9)

Ou seja, o fato social é coletivo, mas não está em todos os indivíduos. Desse modo, acompanhando tais definições conceituais, depreende-se que a desvalia da gordura corporal é um fato social, cuja corrente produtora tem um *locus* de emergência histórica, já que houve uma inversão do valor atribuído à gordura corporal, tal como foi demonstrado em Santolin (2012) e também por Vigarello (2012).

Como fenômeno sociocultural e histórico, uma inversão valorativa de tal monta não é fácil de ser realizada. Imaginemos, por exemplo, como seria inverter um valor qualquer estabelecido, tal como a positividade atribuída à ser rico, e conseguiríamos entender que não é um procedimento fácil o convencimento das massas ou, se não for proposital, um processo de mudança espontânea. Por isso, as representações sociais cumprem um papel importante na propaganda dos novos valores, e os meios de comunicação de massa, tais como a televisão e o cinema, se tornam tão estratégicos na difusão da mensagem.

Primeiramente, entretanto, deve-se esclarecer quais definições serão utilizadas para o termo “representações sociais”¹¹ (RS). Moscovici (2010) comenta que o primeiro a propor uma definição e conceituar algo semelhante teria sido Durkheim, seguido, posteriormente, por Piaget. Moscovici (2010) não se atém muito a apresentar e analisar as definições desses autores, tomando-as somente como contraponto para sua própria definição, a qual considero suficiente para o presente trabalho. Deve-se ressaltar, entretanto, como comentado por Sá (1996), que Moscovici (2010) negou-se a apresentar uma definição conceitual precisa de seus

¹¹ Durkheim empregou o termo representações coletivas ao invés de sociais. Mais que uma questão puramente terminológica, a teoria das representações sociais elaborada por Moscovici desloca ligeiramente e aprofunda algumas das propostas teóricas daquele autor.

termos, restando somente alguns indícios e indicações *en passant* do que queria dizer por RS e no que se diferenciava das “representações coletivas” de Durkheim.

Primeiramente, Moscovici (2010) apresenta as representações como um fenômeno – e não como um conceito ou como uma coisa. Define-a, assim, mais pelas funções, qualificações e características que esses fenômenos exercem e apresentam. E, uma primeira abordagem para esta concepção seria quase onto-etimológica, num sentido heideggeriano:

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo. (MOSCOVICI, 2010, p.216).

Re-presentar, ou seja, algo estava presente, mas não está mais, logo, está ausente. O re-presentante cumpre a função de ocupar o lugar significativo deste ente ausente momentaneamente de um modo satisfatório – *como se* o ente em si estivesse presente realmente.

As re-presentações seriam sociais por integrarem um processo comunicativo ou expressivo e, conseqüentemente, destinarem-se a interação interindividual, ou seja, social. Neste sentido,

As representações sociais devem ser vistas como uma maneira específica de compreender e comunicar o que nós já sabemos. (...) Elas sempre possuem duas faces, que são interdependentes, como duas faces de uma folha de papel: a face icônica e a face simbólica. Nós sabemos que: representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem. (MOSCOVICI, 2010, p.46)

Em outros termos, o autor utiliza o sinônimo de imagem-ideia, no mesmo sentido que imagem/significação. A visão deste autor, portanto, ressalta, em demasia, a possibilidade do uso de representantes-significantes imagéticos-visuais ao invés de outros tipos de dados, tais como sonoros ou táteis.

Para esta pesquisa, entretanto, é até útil uma redução desse tipo – tomar as representações por uma imagem-ideia. Basta acrescentar, no caso das produções audiovisuais, como os filmes, que a representação seria uma ideia-audiovisual.

Não basta, entretanto, só dizer isso. Os representantes acabam por exercer funções sociais bastante peculiares. Esquematicamente, Moscovici (2010) classificou essas funções em quatro tipos: 1) cognitiva; 2) identitária; 3) orientadora; e, 4) justificadora. Na primeira, permitiriam explicar a realidade. Já na segunda, as

RS serviriam para definir a identidade; enquanto no terceiro, orientariam comportamentos e condutas. Por fim, na quarta função, justificadora, prestar-se-iam a justificar os comportamentos (PATRIOTA, 2020).

De um modo mais geral, ainda de acordo com Moscovici (2010, p.34), as representações “*convencionalizam* os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram”. Após a assimilação e a naturalização de uma determinada convenção representativa, as pessoas forçariam o real a assumir determinada forma conforme o modelo representativo prévio, sob pena de não ser compreendido ou decodificado. Esta função das representações coincide com as generalizações que consideramos preconceitos, termo este usado como sinônimo pelo autor.

De acordo com Moscovici (2010), as RS chegariam a exercer essas funções através de dois processos: a ancoragem e a objetivação. Pode-se explicar o primeiro processo, de modo simples, dizendo que ancorar é tornar familiar algo que antes era estranho, tal como um atalho cognitivo. Ainda de acordo com o autor, a classificação/nomeação – muitas vezes, adjetivada – é fundamental para este subprocessos funcional.

Moliner (citado por BÔAS, 2010) identificou duas formas complementares de ancoragem:

(...) uma corresponde ao fato de as informações acerca de um dado objeto serem interpretadas segundo os sistemas sociocognitivos existentes, de forma que os conhecimentos produzidos em um domínio possam guiar o trabalho cognitivo elaborado em outro; a outra refere-se à ideia de que os saberes produzidos e interpretados com base nesse sistema preexistente serão instrumentalizados pelos grupos sociais para legitimar suas posições, ou seja, tais saberes serão, necessariamente, classificados e etiquetados por meio de categorias e significações consideradas positivas ou negativas (BÔAS, 2010, p.393)

Assim, as representações sociais ensejariam no grupo uma ancoragem da realidade representada na realidade social concreta, atribuindo uma função e um papel de regulação da interação interindividual.

No segundo processo, de objetivação, uma ideia é “materializada” através de três outros subprocessos: a) redução, seleção construtiva ou descontextualização; b) esquematização estruturante, esquema figurativo ou criação do núcleo; e, c) naturalização (BÔAS, 2010; SÁ, 1996).

No primeiro processo, simplifica-se a complexidade da ideia para transmitir mais eficazmente uma mensagem. Algumas informações privilegiadas são selecionadas, destacadas do contexto original da criação, reorganizadas num conjunto teórico e integradas ao sistema de pensamento do grupo (BÔAS, 2010; SÁ, 1996)

Já no segundo processo, de esquematização estruturante, constitui-se relações padronizadas e estruturadas de conhecimento que irão formar a representação social. Cria-se um núcleo figurativo em que certos elementos passam a apresentar papel mais importante que os demais, aos quais Abric (SÁ, 1996) denomina de periféricos.

E, por fim, as imagens e metáforas da representação social se tornam naturalizadas para explicar a realidade, tal como se fossem o real (SÁ, 1996; BÔAS, 2010).

Como se pode perceber, portanto, e fora ressaltado por Bôas (2010), a geração de representações sociais através da ancoragem e da objetivação seria um processo sociocognitivo ou psico-histórico – apesar de neste estudo ser pouco aprofundado os fundamentos de psicologia social.

De certo modo, pode-se dizer que analisar as representações sociais é uma tentativa de explicitar as ancoragens objetivadas. Neste sentido, os acréscimos à Teoria da Representação Social (TRS) de Moscovici (2010), realizadas por J. C. Abric e por C. Flament, foram importantes, também por terem buscado fundamentar experimentalmente a associação entre as representações sociais e o comportamento. De acordo com Sá (1996), as contribuições destes autores ficaram conhecidas como Teoria do Núcleo Central (TNC), que postula que há elementos numa representação que vão alcançar um certo privilégio cognitivo nos receptores na decodificação/significação da mensagem. À esta noção, acrescentar-se-á a noção de sistema periférico, em que certos significados presentes numa representação social não alcançariam tanto privilégio cognitivo.

Complementando, portanto, a análise que será empregada neste estudo buscará, de certo modo, explicitar o núcleo central da ancoragem objetivada nas representações sociais da obesidade e de seus precursores conceituais nos filmes mudos.

Um ponto interessante destacado na TNC – esta co-teoria da TRS – é a consideração do contexto e também as transformações que podem ocorrer ao longo do tempo. Neste sentido, considera-se que mudanças das práticas sociais – que podem ocorrer tanto transversalmente, alterando o grupo que analisa, quanto longitudinalmente, com o passar do tempo – podem levar a alteração do núcleo central de significância da representação social (SÁ, 1996).

Metodologicamente, a pesquisa necessitaria, portanto, considerar o contexto de práticas sociais, daqueles que estão expostos às representações sociais, e analisar as propriedades qualitativas (de valor) e quantitativas (de frequência de ocorrência) para determinar em que sentido estariam ocorrendo as mudanças (SÁ, 1996). Isso, entretanto, se torna inviável, no presente estudo, dado o fato de que as pessoas que viram tais RS do cinema mudo já estarem, em sua maioria, mortas.

Já a respeito da historicidade das representações sociais, Bôas (2010) trata de modo muito pertinente esta questão. A autora ressalta, por exemplo, que as representações sociais são tanto reapropriações de conteúdos vindos de outros períodos cronológicos como por novos conteúdos, fazendo com que sejam tanto um pensamento constituído como constituinte.

Ainda a autora destaca que os estudos das RS tendem a ser análises anistóricas, concentrando-se mais nos efeitos que têm sobre as práticas cotidianas do que no processo de gênese, estabilização e transformação ao longo do tempo, o que seria fundamental para explicitar o fato de serem historicamente constituídos.

Trabalhos como o que se pretendeu aqui, de acordo com Bôas, estariam numa zona de fronteira – entre história com ênfase nas representações sociais e representações sociais com ênfase em história. Dar conta dessa zona de fronteira teria sido uma das intenções de Moscovici (2010) ao substituir o conceito de Durkheim de representações coletivas, que seria anistórico.

Tanto é que a articulação entre história e RS vincularia-se diretamente a uma das funções destas, que seria transformar o estranho em familiar – ou seja, um processo de transformação e, portanto, temporal.

Ainda a respeito desta historicidade das RS, Bôas (2010, p.391) explica que

O surgimento de uma representação social está atrelado, em linhas gerais, à existência de pelo menos três fatores relacionados ao posicionamento de

um grupo perante um objeto socialmente significativo para ele, quais sejam: dispersão da informação, focalização e pressão à inferência. O primeiro deles decorre do fato de os indivíduos estarem expostos, em seu entorno social, a uma grande quantidade de informações dispersas e difusas que necessitam ser integradas e processadas de forma seletiva. Contudo, por razões inerentes à própria complexidade do objeto da representação, há uma dificuldade de acessar as informações efetivamente úteis ao conhecimento desse objeto, o que favorece, segundo Moliner (2001), “a transmissão indireta dos saberes e, portanto, a aparição de numerosas distorções”. Já a focalização diz respeito à posição do grupo social em relação ao objeto da representação em que há um interesse por alguns aspectos desse objeto em detrimento de outros. Por último, a pressão à inferência ocorre quando os indivíduos aderem às opiniões dominantes do grupo.

Ao analisar, portanto, as RS historicamente, caberia considerar esses três fatores: dispersão da informação, focalização e pressão à inferência – o que geraria a necessidade de contextualização mais ampla do *locus* sociocultural e histórico de emergência das RS em questão.

Por fim, ainda a este respeito, investigar o processo de constituição das RS contribuiria, de acordo com Bôas (2010), para sua desnaturalização, já que explicitaria a compreensão de que a compreensão estabelecida é parte de uma construção histórica.

Quando se pensa sobre as RS cinematográficas, há algumas peculiaridades no modo como funcionam. Quanto à função de convenção, Metz (1972) comentou que no cinema as convenções não duram o suficiente para compor signos – um dos fatos que impede a concepção formal do Cinema como uma língua. Em termos mais teóricos, a sintagmática se altera de um filme para o outro, quase como um hápax¹². Explicando de modo mais simples – os significados convencionados para um determinado signo num filme não costumam ser mantidos em outros filmes.

Apesar disso, as RS cinematográficas podem explorar convenções em níveis mais profundos – emocionais e afetivos, mediante o apelo às expressões faciais, linguagem corporal, música, etc., conotando códigos socioculturais e históricos, que conforme Metz (1972, p.133) destaca, que diferentemente dos códigos especializados,

(...) definem a cultura de cada grupo social, são a tal ponto onipresentes e ‘assimilados’ que os usuários os consideram em geral como ‘naturais’ e como constitutivos da própria humanidade (embora sejam evidentemente produtos, já que eles mudam no espaço e no tempo); a manipulação destes códigos não requer nenhuma aprendizagem especial, quer dizer, nenhuma

¹² Denomina-se hápax uma palavra ou expressão que só se tem um registro na língua.

aprendizagem além do simples fato de viver numa sociedade, de ter sido criado nela etc.

Ou seja, trata-se do que Moscovici (2010) denominou de naturalização. Assim como a linguagem cinematográfica também pode exercer a função de convenção semiológica mais complexa, especializada, ainda que dentro da duração que lhe cabe – ou seja, num único filme.

Voltando às funções exercidas pelas RS, um segundo efeito seria a prescritividade, na qual seus conteúdos sugeririam ações para quem as recebe, no sentido de convencê-las das ideias e valores expressos. Aqui, seria interessante vincular este conceito ao de imaginário social¹³, proposto por Baczko (1985), que destaca a articulação política entre as RS e o exercício do poder. Também Flament, no contexto da TNC, ressalta que cognitivamente, RS podem ser assimiladas com um caráter prescritivo (SÁ, 1996). Neste sentido, Moscovici (2010) retrata de modo muito passivo a recepção dos conteúdos representativos, sem considerar a possibilidade de resistências críticas, diferentemente daquele autor.

Transpondo para o Cinema, complementando essa prescritividade das RS, as ideias-audiovisuais cinematográficas atuam como enunciados preenchidos de uma positividade, como ressaltado por Metz (1972), que incrementariam ainda mais o poder de persuasão e, conseqüentemente, o efeito de prescritividade gerado no público.

Juntamente a essas funções, as RS possuem ainda um aspecto impessoal, são representações de outros, pertencem a outras pessoas ou grupos, mas são percebidas afetivamente como pertencentes ao ego por aqueles que as recebem (MOSCOVICI, 2010). Se articularmos a função de prescritividade com esse poder de reverberar no ego, com o senso de participação gerada pela forte impressão de realidade do cinema, da qual Metz (1972) comenta, tem-se que as RS cinematográficas são novamente reforçadas no seu poder de influência social sobre o comportamento dos indivíduos.

Isso pode levar alguns a desconsiderar o papel crítico que os espectadores, receptores dessas representações sociais cinematográficas, podem exercer e, de

¹³ Simplificadamente, o conceito de imaginário social se refere ao conjunto de representações coletivas associadas ao poder (BACZKO, 1985). Trata-se de um pequeno deslocamento teórico-conceitual em relação ao conceito de representações sociais.

fato, exercem. Deve-se ressaltar, entretanto, que a realidade é bem mais complexa do que uma mera imposição.

Para começar, tem-se uma primeira questão: qual a motivação da representação por quem a criou, ou seja, pelo cineasta? Como ressaltava Cousins (2011), numa metáfora sagaz, o cinema pode buscar ser um espelho ou um martelo em sua relação com o real. Em outros termos, um cineasta pode buscar representar o real ou criticar o real.

Um segundo ponto relevante é que não basta a motivação do cineasta ter sido de um ou de outro tipo, pois o filme, seu produto, é uma expressão, que pode não necessariamente expressar o que o criador desejava.

E, por fim, falta a leitura da significação dessas representações sociais cinematográficas expressas num filme. Sem um espectador-decodificador específico, não se tem o fechamento do circuito da linguagem expressiva, da arte, como será discutido nas considerações sobre a análise dos filmes.

Ao pensar ainda mais especificamente, sobre as RS cinematográficas da obesidade e de seus precursores conceituais, é necessário fazer algumas ponderações. A primeira delas é que o termo obesidade e obeso se referem – atualmente – a uma condição pré-determinada, considerada patológica, cuja definição leva em consideração a massa corporal e a estatura (através do cálculo do Índice de Massa Corporal – IMC). Obviamente, dado as variáveis, não se poderá medir o IMC das RS cinematográficas e, portanto, exceto que haja uma explicitação no conteúdo que especifique essa condição, não seria adequado utilizar os termos obesidade e obeso com essa acepção conceitual atual – além de ser anacrônico conceitualmente. Como se destacou em Santolin (2012), nem sempre as palavras obesidade e obeso foram definidos nesses termos, mas será respeitada essa definição atual, já que a tese está situada num momento histórico em que essa é a definição aceita.

Considerando, portanto, tal aspecto, o trato com as RS cinematográficas lidará mais comumente com o que se denominou, em Santolin (2012), de corpulência excessiva – termo empregado em outros momentos históricos e que se referia a um corpo considerado excessivamente volumoso. Na verdade, mesmo tal

variável tridimensional (volume) terá que ser inferida visualmente a partir de uma variável bidimensional - a silhueta corporal.

Existem pesquisas que buscaram correlacionar uma medida bidimensional de um desenho numa escala de silhueta corporal com medidas tridimensionais, tais como a circunferência da cintura e do quadril – o que permitiria inferir indiretamente o volume corporal – além de correlacionar com o peso e a estatura para o cálculo do IMC. (BESERRA e cols., 2011; GRAUP e cols., 2008; LAUS e cols., 2013). Nesse sentido, até se poderia utilizar dessas escalas de silhuetas como medida indireta de volume corporal e de IMC, mas além dessa extrapolação ser contestável por si só, permaneceria bastante problemático a aplicação dessa tentativa de medição nas representações cinematográficas.

Por que? Primeiro, porque a essência do conceito de obesidade se remete à gordura corporal excessiva (SANTOLIN, 2012), fato que uma silhueta por si só não permite inferir precisamente. Logo, as tentativas de estipular parâmetros normativos indiretos de normalidade ou obesidade a partir das escalas de silhuetas, como no artigo supracitado, se mostram conceitualmente inadequadas, desenvolvendo uma série de extrapolações contestáveis e que acumulariam uma margem de erro não muito distinta de uma análise visual.

Segundo, porque ainda que fosse possível e viável tais medições indiretas ainda assim a presente pesquisa tem como uma de suas justificativas para a investigação das RS da obesidade e de seus precursores conceituais no cinema o impacto social que essa mídia alcança – fato que leva em consideração como cada espectador dos filmes consome tipicamente esses produtos culturais: sem apelar para o uso de medições para identificar personagens representantes da categoria dos obesos. O espectador-intérprete padrão utiliza somente uma apreciação informal e visual, juntamente com sugestões no conteúdo do filme para identificar se um determinado ator e personagem atuam como legítimo representante dos “gordos” num filme. Apesar de permanecer impreciso – conforme os critérios científicos – não impede, entretanto, que, a partir dessa ideia-audiovisual sugestionada, os valores e concepções de um determinado grupo social sejam influenciados num certo sentido.

Assim, todos esses detalhes devem ser considerados “limitações” teórico-metodológicas inerentes à tentativa de pesquisar as RS da obesidade no Cinema. Neste sentido, além de um parâmetro informal e visual, buscando mimetizar o modo como um espectador-padrão avalia, resta buscar no conteúdo do filme referências que permitam identificar que a personagem atua como uma representante dos gordos, corpulentos ou obesos.

2.3 Análise e interpretação do discurso cinematográfico

Previamente à decisão metodológica por uma técnica analítica específica, é pertinente realizar breves considerações teóricas a respeito da substância fílmica, de modo a fundamentar a seleção de um instrumento adequado para o empreendimento.

Neste sentido, Metz (1972) defende insistentemente a tese de que o cinema não é uma língua¹⁴, mas, sim, uma linguagem - e, uma linguagem “infinitamente diferente da linguagem verbal” (*ibid*, p.60), a ponto de chegar a ser uma linguagem só em sentido figurado – uma “linguagem” (METZ, 1973).

A “linguagem” fílmica seria equivalente às frases orais, em que o plano¹⁵ seria a menor unidade da cadeia fílmica, num grande conjunto sintagmático¹⁶, que seria a sequência dos planos.

O plano não é, portanto, comparável à palavra de um léxico, mas se parece antes com um enunciado completo (uma ou mais frases), por resultar já de uma combinação bastante livre, de uma combinação mais próxima da ‘fala’, enquanto que a palavra é um sintagma protendido pelo código (...) (METZ, 1972, p.121)

¹⁴ Para o autor, o discurso cinematográfico não possui uma segunda articulação, que é um conceito de linguística. A primeira articulação seria dos monemas. Enquanto a segunda seria dos fonemas. Na língua, o fonema são unidades distintas, sem significação própria. No cinema, o significante é uma imagem e a distância entre ela e o significado é por demais curta – há uma aderência entre o significante e o significado. A fidelidade fotográfica faria com que a imagem seja por demais fiel, gerando a impressão de realidade dessas representações com mais força. O autor defende essa tese em pelo menos dois textos Metz (1972; 1973).

¹⁵ Plano é uma “porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada” (VANOYE; GOLIO-LÉTÉ, 2002, p.37).

¹⁶ “ (...) o sintagma é uma combinação de signos, que tem por suporte a extensão; na linguagem articulada, essa extensão é linear e irreversível (é a ‘cadeia falada’): dois elementos não podem ser pronunciados ao mesmo tempo (...): cada termo tira aqui seu valor da oposição ao que precede e ao que segue; na cadeia de palavras, os termos estão realmente unidos in praesentia; a atividade analítica que se aplica ao sintagma é o recorte.” (BARTHES, 1997, p.63)

Comparativamente, os planos seriam equivalentes às frases, com estatuto assertivo, tal como enunciados. Neste sentido, Metz (1973, p.39) ressalta que isso também acontece em outros casos

Lembremos que existem sêmias que não tem articulação alguma, ou seja, onde cada sinal corresponde, de modo indecomponível, a um enunciado completo; assim, o sinal vermelho equivale – semanticamente, pelo menos – a um enunciado injuntivo completo ('Proibido passar!')

Quando um sistema semiológico possui essa característica, desmembrá-lo seria destruir seu sentido, e, por isso,

Tirar alguns planos de uma sequência, pode ser ainda analisá-la; tirar alguns fotogramas de um plano, já é destruí-lo. Se o plano não for o elemento mínimo da significação fílmica (pois um só plano nos fornece várias informações), é pelo menos o elemento mínimo da cadeia fílmica (METZ, 1972, p.127-128).

Mesmo quando o plano poderia soar como uma palavra, na verdade seria uma palavra-frase. Diferentemente da palavra, em que a combinação de unidades finitas – as letras – seria também finita, a variedade de planos possíveis seria teoricamente infinita, tal como nos enunciados. Assim, a “linguagem” fílmica seria sempre uma fala, mas nunca uma língua. (*ibid*, 1972)

No rigor do termo saussuriano, o Cinema não possuiria uma significação – por não ser composto por signos, como na língua – mas somente uma expressividade. Metz (1972) sugere, inclusive, alterar os termos significante e significado para expressante e expressado.

Essa expressividade fílmica seria composta por várias linguagens:

algumas são plenamente linguagens (o elemento verbal), outras apenas num sentido mais ou menos figurado (a música, a imagem, os ruídos). Além de agregar tais linguagens, o filme teria trazido o *discurso imagético ou fílmico*, que seria a verdadeira especificidade cinematográfica. (*ibid*, p.75).

Este discurso fílmico é um discurso de uma linguagem, mas uma linguagem diferente da que falamos, por ser:

um sistema aberto, difícil de codificar, com suas unidades de base não discretas (= as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado. (*ibid*, p.76)

Também por isso, um filme pode ser compreendido como uma obra de arte, em que uma de suas características, para Eco (1976), seria transmitir “ (...) uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que

convivem num só significante” (p.22), que “permitem uma consumação plurívoca” (p.30) e levam a uma “fruição ativa” (p.32) da parte do espectador-intérprete.

O mesmo autor esclarece melhor, na passagem abaixo, alguns aspectos da concepção de obra de arte como uma obra aberta:

(...) uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentido como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gestos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (*ibid*, p.40).

Como destacado em outro momento, o modelo de obra aberta é “absolutamente teórico, (...) metáfora epistemológica” (*ibid*, p.30), que para os fins teórico-metodológicos da presente tese se mostra pertinente.

Ainda que uma “ambiguidade fundamental da mensagem artística é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (*ibid*, p.25), nenhuma obra seria realmente fechada (*ibid*, p.67), mas também nunca seria completamente aberta.

Tendo em vista os conceitos apresentados, do ponto de vista semiológico, os filmes podem ser em maior ou menor grau considerados como uma obra de arte – já que podem ter maior ou menor abertura/fechamento interpretativo. Os filmes são como instrumentos polivalentes – há uma certa indefinição ontológica no Cinema, que permite que ele possa ser tanto uma obra de arte quanto uma mera mercadoria (BERNADET, 1985).

Independentemente disso, cabe ressaltar um outro aspecto da posição supra exposta de Eco (1976) – o papel do espectador-intérprete ao assistir um filme: cada

fruidor assume papel semiológico ativo perante as mensagens da obra fílmica. Assim, um filme não “impõe” nada – no máximo, sugestiona, provoca, incita e pode causar influências. Pode-se, sem dúvida, assumir maior ou menor passividade diante das proposições fílmicas, e o desejável é

Passar do estágio de plateia passiva – a que se deixa sequestrar pelo filme – para o de plateia ativa – que colabora com os realizadores acrescentando ao filme sua percepção, memórias e emoções de espectador. (BAHIANA, 2012, s.p.)

Já que assim

Passamos a compreender intenções e planos de quem nos propõe o sonho do dia, e a ter os apetrechos para aceitá-los ou não. O filme se torna, como deve ser, uma conversa. De preferência, uma conversa inteligente. Uma plateia desperta, sonhando conscientemente. É uma plateia interessante: curiosa – e perigosa. É mais difícil subestimá-la, ofender sua inteligência. (ibid, s.p.)

Sem dúvida, não é um diálogo – afinal, não podemos responder ao autor da obra fílmica, além de não conversarmos com imagens (ANDREW, 2002) – mas permaneça sendo um monólogo artístico, cujo discurso é bastante complexo, como ressaltado por Metz (1972).

Ainda que não se possa falar duas línguas ao mesmo tempo, as linguagens permitem superposições dentro de um certo limite, que seria o que um filme faz. Isto, associado ao fato de ser uma obra relativamente aberta, faz com que a linguagem fílmica seja extremamente complexa, além de ainda mais carregada de ambivalências que a língua puramente verbal. Nas palavras de Metz (1972, p.87):

Mensagem rica de código pobre, texto rico de sistema pobre, a imagem cinematográfica é primeiramente *fala*. Nela, tudo é asserção. A palavra, unidade de língua, lhe falta; a frase, unidade de fala, é soberana. O cinema só sabe falar com neologismos, toda imagem é um *apax*. Procurar-se-ia em vão, nas imagens, verdadeiras séries associativas ou campos semânticos delimitados

Com isso, depreende-se que aqueles métodos desenvolvidos e destinados à análises da língua, da linguagem verbal e de sistemas semióticos simples não dão conta da atividade analítica pretendida e adequada para o material empírico visado.

De fato, a busca por um método rigoroso e sistemático para análise de filmes – advinda da própria área cinematográfica ou mesmo de outra área - logo se mostra decepcionante. Como explicitado por Jullier e Marie (2012, p.15-16):

Para ‘ler o cinema’ não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. Aliás, muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou

quase. Entretanto, é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura (...)

Diante disso, pode parecer impossível empreender um estudo com metodologia científica, sistemática, com fontes fílmicas. Tudo que restaria seria a “moleza” das “ciências” ditas humanas, com suas técnicas e métodos, consideradas por certos ramos acadêmicos como não rigorosos, questionáveis, quase indefensáveis e enviesados. Entretanto, não é bem assim.

Penafria (2017), por exemplo, conta que a análise de filmes não é atividade recente, mas realizada desde as primeiras projeções de imagens em movimento, e que está presente em vários discursos, sobretudo, nas críticas, aparentando, portanto, ser uma atividade banal, que pode ser praticada por qualquer espectador sem uma determinada metodologia.

A mesma autora, entretanto, ressalta – pertinentemente – que há diferença entre a análise e a crítica, que seria um mero juízo de valor. Para ela, um discurso crítico seria “carregado de adjetivos, com expressões gerais, sem especificidade o suficiente, qualificando-os abstratamente, deixando o julgamento menos consistente” (PENAFRIA, 2017, p.3).

Ponderada tal diferença, outras distinções conceituais entre análise, descrição, e interpretação se mostram pertinentes:

Analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). (PENAFRIA, 2009, p.1)

Neste trecho, há uma certa confusão entre a análise e alguns subprocessos inerentes à atividade analítica. Um primeiro processo, de fato, consiste em decompor, ou seja, dividir em partes – o que não é o mesmo que ‘descrever’. A descrição das partes seria um segundo processo. Uma terceira etapa, ainda descritiva, seria descrever a relação mantida entre as partes – o que ainda não é ‘compreender’. O próximo passo consistiria em identificar sinais significativos, núcleos de significância – trata-se de atividade semiológica. Em seguida, por fim, vem a hermenêutica, a atividade interpretativa.

Há vários riscos na análise. Um desses riscos seria confundir a mera descrição com uma análise ou empreender uma análise sem a devida descrição (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002).

Na área cinematográfica, também há uma certa confusão entre a análise do conteúdo com a análise técnica. Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.12), por exemplo, afirmam que “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*”.

Quanto a esse aspecto, entende-se que os aspectos técnicos podem ser relevantes para certas análises, mas não para o propósito da presente pesquisa. Neste sentido, ressalta-se que a atividade analítica não é despropositada, como destacado por Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.9) “A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto”. Assim, certos “pedidos” darão pertinência às análises técnicas dos filmes, enquanto outros, como nesta tese, não.

Embora uma análise específica parta de um pedido, as análises em si possuem como objetivo “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (PENAFRIA, 2017, p.1). Isso se contraporia ao espontaneísmo do espectador normal, das primeiras impressões.

Não é possível conduzir, elaborar, uma análise de filme apenas com base nas primeiras impressões. Mas seria errado separar radicalmente o produto da atividade de espectador ‘comum’ da análise” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.13).

Diferença, portanto, de grau, já que “A análise é uma atividade que perscruta um filme ao detalhe (...)” (PENAFRIA, 2017, p.4). Mas Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.11) destacam que tentar descrever exaustivamente o filme é um mito fadado ao fracasso, pois o filme teria uma pluralidade de códigos: “É possível que os limites da descrição, da ‘anotação devam-se aos eixos de análise, às hipóteses de pesquisa colocadas no início (ou no decorrer) da análise”. Logo, portanto, por existirem teoricamente infinitos eixos de análise e hipóteses, haveria infinitas descrições e interpretações possíveis para um mesmo filme.

Acontece, entretanto, que não há liberdade interpretativa total – e, assim, não há infinitas interpretações possíveis. Tanto Penafria (2017) quanto Vanoye e Goliot-

Lété (2002) destacam o fundamento fenomenológico perceptivo, ancorado numa certa objetividade da expressividade nas imagens e sons dos filmes, assim como a estrutura sequencial e combinatória desses elementos audiovisuais, enquanto matéria prima básica para as análises.

Não se pode fugir disso para não superinterpretar, no sentido proposto por Eco (2012). A atividade interpretativa em si é potencialmente ilimitada, mas existem critérios para limitar a interpretação. Neste sentido, Eco (2012) apresenta alguns conceitos interessantes com referência a textos, mas que podem ser aplicados à filmes, se estes também forem considerados um discurso:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a 'única' conjectura 'certa'. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. (p.75-76).

Assim, não se deve buscar a intenção do autor, por quê

(...) quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. (p.79-80)

Por isso, ao invés de buscar a intenção do autor, deve-se concentrar na intenção da obra na interpretação, respeitando-se o filme. Toda interpretação deve ser validada pela própria obra e, portanto, os limites das interpretações válidas são os limites dos dados audiovisuais dos filmes.

Mas quais dados audiovisuais fílmicos seriam significativos para fundamentar interpretações válidas? Entende-se que num estudo sociocultural, como a presente tese, o mais adequado é estabelecer a relevância ou significância de um trecho fílmico a partir da análise de discurso.

Enquanto método, desde o princípio, a análise de discurso desenvolveu-se centrada, sobretudo, nos discursos verbais – escritos ou orais – e não em imagens e sons tal como se vê num filme. Como há, entretanto, várias técnicas distintas, alguns tipos de análise de discurso buscaram superar esse obstáculo para permitir a

análise de outros tipos de linguagens, assim como sistemas complexos que superpõem linguagens distintas, tal como nos filmes (BARDIN, 2011).

Com tal propósito, propõe-se uma análise da enunciação, que se baseia “numa concepção da comunicação como processo e não como dado. Funciona desviando-se das estruturas e dos elementos formais” (*ibid*, p.169).

A análise da enunciação assenta numa concepção do discurso como palavra em ato. A análise de conteúdo clássica considera o material de estudo como um dado, isto é, como um enunciado imobilizado, manipulável, fragmentável. Ora, uma produção de palavra é um processo. A análise da enunciação considera que na altura da produção da palavra, é feito um trabalho, é elaborado um sentido e são operadas transformações. O discurso não é transposição transparente de opiniões, de atitudes e de representações que existam de modo cabal antes da passagem à forma linguageira. O discurso não é um produto acabado, mas um momento num processo de elaboração, com tudo o que isso comporta de contradições, de incoerências, de imperfeições. Isto é particularmente evidente nas entrevistas em que a produção é ao mesmo tempo espontânea e constrangida pela situação (*ibid*, p. 170)

Por discurso, neste contexto, entende-se “toda comunicação estudada não só ao nível dos seus elementos constituintes elementares (a palavra por exemplo) mas também e sobretudo a um nível igual e superior, à frase (proposições, enunciados, sequências)” (*ibid*, p.170).

Assim, uma análise das enunciações do discurso fílmico se mostra condizente com a substância empírica dos materiais audiovisuais por se desenvolver num nível compatível com essa linguagem, conforme a tese de Metz (1972) exposta no início desta sessão. Este importante teórico do cinema ressaltou que os planos se constituiriam como enunciados completos, assim como o aspecto enunciativo da expressividade fílmica.

Uma proposta de análise discursiva da enunciação é a de Michel Foucault na *Arqueologia do saber* (2008). Na proposta foucaultiana não há uma ancoragem teórica – somente uma proposta metodológica. Trata-se de uma análise do discurso – e não de conteúdo – que busca os enunciados na performance discursiva, partindo do pressuposto de que

Por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente (...) porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo,

e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem.” (FOUCAULT, 2008, p.31-32)

Um enunciado não é o mesmo que uma frase gramatical, uma proposição lógica ou um ato ilocutório – mas “ (...) qualquer série de signos, de figuras, de grafismos ou de traços – não importa qual seja sua organização ou probabilidade – é suficiente para constituir um enunciado (...) ” (*ibid*, p.95). Neste sentido, as análises das representações da obesidade no Cinema se guiarão por perguntas como “O que está enunciado sobre a obesidade e os obesos em determinado plano, sequência ou filme?”

A “extração” de enunciados em filmes encerra em si uma questão hermenêutica mais problemática que os discursos puramente verbais. As imagens e os sons falam linguagens – mas sem ser uma língua – que o analista precisa identificar e explicitar o sentido. O analista expressa, entretanto, o enunciado identificado em termos verbais, com uma proposição específica, que dificilmente seria idêntica a composta por outros analistas em termos de vocabulário, sintaxe, sintagmática, etc., mas que deve ser semelhante no seu conteúdo.

E mesmo que dois enunciados sejam idênticos, para Foucault (2008) permanecem sendo acontecimentos distintos. Essa acontecimentalização da enunciação leva não somente a evitar a redução da comunicação à Linguística e a Semiologia, mas a inscrever os discursos “como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (*ibid*, p.54), e, a articular tais práticas à História, do seguinte modo:

Um enunciado existe fora de qualquer possibilidade de reaparecimento; e a relação que mantém com o que enuncia não é idêntica a um conjunto de regras de utilização. Trata-se de uma relação singular: se, nessas condições, uma formulação idêntica reaparece – as mesmas palavras são utilizadas, basicamente os mesmos nomes, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado. (*ibid*, p.100-101)

Essa singularidade temporal e histórica do acontecimento da enunciação, concomitante a um tratamento propriamente semiológico do discurso, faz com que os enunciados tenham um lugar e uma data, além de um suporte material qualquer para que tenham sido registrados e possam ser considerados fontes históricas.

Neste sentido, no Cinema, há um caso específico bastante peculiar, que exemplifica toda a noção exposta. O filme *Psicose* (1960), dirigido por Alfred Hitchcock, foi refilmado, em 1998, por Gus Van Sant (IMDB, 2018), buscando copiar

na íntegra – em todos os detalhes – a obra original. Os filmes podem ser considerados idênticos em vários aspectos, mas não são enunciados iguais.

Quando se radicaliza esta concepção, mesmo a reprodução de um mesmo filme duas vezes já não é um mesmo acontecimento e já não são os mesmos enunciados. Trata-se de concepção filosófica equivalente à do pré-socrático Heráclito – não se entra num mesmo rio duas vezes, pois tanto o rio quanto nós não seremos mais os mesmos. E, isso vale para a reprodução consecutiva de um mesmo filme. O que dizer, então, de refilmar um mesmo filme após 38 anos ou mesmo assistir um filme da década de 60 em 2018? O tempo passa – inexoravelmente.

Foucault (2008) atrela, ainda, e, mais especificamente, a concepção da enunciação enquanto acontecimento à uma História Serial, já que o enunciado faz parte de uma série ou de um conjunto em que desempenha um papel do meio dos outros, participando ao modificar ligeiramente o campo discursivo. Todo enunciado supõe outros enunciados.

a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. (*ibid*, p.7)

Assim, o discurso é um conjunto de enunciados, que se apoiam numa mesma formação discursiva, dentro de um campo discursivo. Uma formação discursiva

constitui, em sentido estrito, grupos de enunciados, isto é, conjuntos de performances verbais que não estão ligadas entre si, no nível das frases, por laços gramaticais (sintáticos ou semânticos); que não estão ligados entre si, no nível das proposições, por laços lógicos (de coerência formal ou encadeamentos conceituais); que tampouco estão ligados, no nível das formulações, por laços psicológicos (seja a identidade das formas de consciência, a constância das mentalidades, ou a repetição de um projeto); mas que estão ligados no nível dos enunciados. (*ibid*, p.131-132)

Enquanto o campo dos acontecimentos discursivos é “o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas”. (*ibid*, p.30)

Na prática, a análise buscará descrever a regularidade e outros tipos de relações entre os enunciados e as formações discursivas dentro de um determinado campo discursivo.

Relações entre os enunciados (mesmo que escapem à consciência do autor; mesmo que se trate de enunciados que não têm o mesmo autor; mesmo que os autores não se conheçam); relações entre grupos de enunciados assim estabelecidos (mesmo que esses grupos não remetam aos mesmos domínios nem a domínios vizinhos; mesmo que não tenham o mesmo nível formal; mesmo que não constituam o lugar de trocas que podem ser determinadas); relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente (técnica, econômica, social, política). (*ibid*, p.32)

Cada análise é estudada em si mesma como uma totalidade organizada e singular, como se fossem estudos de casos. Analisar, entretanto, sem tentar isolar, descrevendo a estrutura interna como pequenas ilhas de coerência. Não para trazer conflitos latentes, mas para estudar as formas de repartição. Ao invés de reconstituir cadeias de inferência (como na História) ou quadros de diferenças (como na Linguística), descrever sistemas de dispersão. Quando se identificar e puder descrever um desses sistemas de dispersão, denomina-se formação discursiva.

Em relação à interpretação e à compreensão das análises empreendidas, Gadamer (2014) propôs, a partir das teses de Johan Huizinga e Martin Heidegger, como modelo teórico estrutural para explicar o processo de compreensão, o conceito de jogo. Não o jogo como algo não sério, divertido, mas conforme outras características do jogo.

Antes de adentrar nessas características, deve-se destacar que, para este filósofo, compreender é sempre interpretar; e, a interpretação seria a forma explícita da compreensão (FERRARI, 2010).

Considerando isso, o teórico ressalta algumas características estruturais do conceito de jogo que estariam presentes na atividade interpretativa e, consequentemente, compreensiva. Primeiramente, na atividade interpretativa haveria um movimento de ir e vir, sem ponto de partida ou chegada, que é um elemento essencial do jogo (FERRARI, 2010; GADAMER, 2014).

Um segundo ponto seria a participação, o engajamento – jogar é jogar junto. É preciso um outro jogador, uma alteridade, além do próprio objeto de interpretação. Assim, a atividade interpretativa seria um movimento de ir e vir, uma estrutura aberta, que tanto interage com a obra que se busca interpretar quanto com outros “jogadores-intérpretes” (FERRARI, 2010, p.20).

Para Ferrari (2010, p.20), “o que nos possibilita pensar o entrelaçamento jogo-compreensão é que a estrutura da compreensão exige um certo ‘entregar-se à situação’ onde a subjetividade não é tida mais como instância determinadora em relação à compreensão”. Assim, o jogador se entrega ao jogo, cumprindo a finalidade que se espera dele no jogo.

Para a hermenêutica – teoria da interpretação – o processo interpretativo se inicia quando algo nos interpela e, para Gadamer, o intérprete responderia, aderindo à esta atividade, tal como um jogador aderindo a um jogo. Só existe um jogo na medida em que é jogado. Do mesmo modo, só existe uma interpretação na medida em que alguém interpreta.

Ainda conforme Gadamer, comentado por Ferrari (2010, p.26), há uma liberdade no jogo, a tal ponto que nenhum jogo é jogado exatamente igual duas vezes – “há sempre uma relação com uma alteridade e, sendo assim, desfaz-se de início qualquer possibilidade de certeza”. Assim, Gadamer (2014) considera um mal intérprete aquele que está certo que poderia ou deveria ficar com a última palavra, que sua interpretação é “a correta” ou “a definitiva”.

Ferrari (2010) destaca que isso não deve ser confundido com um relativismo subjetivista. A subjetividade estaria já implicada em toda interpretação, mas se curvaria e se submeteria a algo que se impõe, que a limita – tal como as regras do jogo para o jogador.

Não se abdica de uma noção de Verdade, mas esta proviria mais de um acontecimento, a partir da jogada-interpretação de algum jogador-intérprete – tipo *insight* – do que de um método, como o científico.

A concepção de Gadamer (2014) da atividade hermenêutica como um jogo foi concebida também em vista da interpretação de representações de diversos tipos, consideradas não como substituições ao real, mas como produtores de efeitos, a partir do jogo interpretativo, tal como a concepção de representações cinematográficas exposta na subseção a respeito de história, historiografias e cinema. Assim, Ferrari (2010) se refere a um espectador-jogador, por exemplo, que adere ao jogo interpretativo ao assistir a uma peça teatral.

Para os fins dessa pesquisa, tais abordagens se integram muito bem, do ponto de vista teórico-metodológico e epistêmico, no que diz respeito à uma teoria hermenêutica, historiografia, à concepção de representações sociais e à análise discursiva da enunciação para a atividade interpretativa que será desenvolvida. Aqui, concebe-se o pesquisador como um espectador-jogador-intérprete na relação com os filmes – tal como outros espectadores-jogadores-intérpretes. Ao propor uma interpretação específica, desenvolve-se como um lance no jogo interpretativo, certo de que sua interpretação não é “a correta”, “a melhor”, “a única” ou “a definitiva” – mas que há, sim, limites para as verossimilhanças, dados pela própria obra, tal como ressaltado por Eco (2012). Espera-se que outros espectadores-jogadores-intérpretes adiram ao jogo hermenêutico e, eventualmente, exponham interpretações alternativas – ou seja, executem um contra lance – respeitando as regras do jogo.

Mas quais seriam, afinal, as regras básicas do jogo hermenêutico da presente pesquisa? A principal regra seria: embasar as interpretações propostas para as representações da obesidade com o material empírico analisado, de modo que outros espectadores-jogadores-intérpretes possam analisar. Se essa regra for cumprida e se conseguir compor uma antítese perfeita da tese que será exposta, a jogada seria considerada válida e o jogo continuaria engendrando novas jogadas.

A significância das análises de discurso não pode ser estabelecida estatisticamente, como em algumas pesquisas quantitativas. Até por quê, ainda que fosse possível, não teria muito valor para a presente pesquisa, dado o fato que está se debruça sobre a questão das representações sociais da obesidade no cinema e, portanto, está interessada nas mensagens expressas para uma massa de pessoas num âmbito sociocultural, em que a decodificação e interpretação do público intérprete que será exposto ao produto cultural se dará igualmente através de ferramentas socioculturais – e não com ferramentas estatísticas de teste de significância, como o teste t de *student*.

Apesar disso, ainda assim, faz-se necessário esclarecer de que modo, então, se dá exatamente esse estabelecimento de significância sociocultural na análise. Primeiramente, deve-se considerar que a percepção é uma condição de possibilidade para o estabelecimento de quaisquer dados. Deve-se ponderar, portanto, as considerações sobre a fenomenologia da percepção, de Merleau-Ponty (2011), em que mesmo as percepções mais preliminares não seriam desprovidas

totalmente de um aspecto projetivo prévio, adquirido e mesclado com a cultura e com a contemporaneidade de seu portador. Assim, primeiramente, só poderá ser estabelecido como dado num filme aquilo que adentrar no âmbito da percepção daquele que busca a produção dos dados. No caso dos filmes, trata-se de imagens e sons – sem experiências táteis, gustativas ou olfativas.

Quando se fala de percepções, entretanto, trata-se de informações sensoriais muito preliminares. A significância sociocultural, que permite analisar e identificar qual o conteúdo e a temática de uma determinada mensagem, se dá mais fortemente na justaposição dessas composições perceptivas com uma bagagem prévia advinda da cultura na qual o intérprete está inserido. Com a experiência de vida inserido num determinado contexto sociocultural e histórico, cada sujeito produz uma espécie de dicionário cultural, com códigos diversos, de variadas linguagens, ao qual recorrerá para decodificar determinada mensagem complexa, que pode integrar diversos tipos de linguagem, como corporal, sonora e verbal, no caso dos filmes.

Assim, uma determinada cena pode ser sobre obesidade sem articular nenhuma palavra-chave relacionada a esse tema ou conteúdo, pois podem existir gestos-chave, não verbais, tais como um pesar-se numa balança ou pinçar dobras cutâneas com os dedos, por exemplo, que se refiram a obesidade de alguma maneira.

Contrariamente, também podem ocorrer tais ancoragens sêmicas sem que o conteúdo temático seja necessariamente a obesidade ou que haja um tratamento significativo desta temática no trecho ou no filme. Em outras palavras, como exemplo, pesar-se numa balança pode ser um gesto-chave, mas não necessariamente significativo para a identificação de que determinado trecho ou filme tem como conteúdo a obesidade.

Não bastasse essa complexidade contextual dos códigos verbais e imagéticos, do mesmo modo, uma mesma cena pode se transformar inteiramente dependendo dos sons e músicas que são sobrepostas às imagens, ações e discursos.

Torna-se, portanto, inviável mapear previamente à assistência de quais seriam possíveis combinações de discursos, ações, sons, músicas, dentre outros

que poderiam compor os dados de interesse, dado o potencial de combinações, virtualmente infinitas em quantidade, em que se poderia tratar do tema obesidade. O único modo é mesmo *a posteriori* – ou seja, após a exposição das peças culturais a intérpretes em potencial desse dicionário sociocultural para que eles decodifiquem a complexidade das mensagens e identifiquem se há tal conteúdo e quais as mensagens expressas.

Para evitar o enviesamento tanto no estabelecimento da significância, quanto nas análises e interpretações, a única ferramenta a disposição seria a validação intersubjetiva ou fidedignidade entre analistas-intérpretes. Mesmo nesse caso, a validação se daria *a posteriori* à seleção, caso contrário seria necessário que cada validador executasse uma pesquisa equivalente independente, estabelecendo uma seleção e categorias de análise próprias.

A validação intersubjetiva *a posteriori* das análises em trechos selecionados é, portanto, uma das únicas ferramentas a disposição do analista de conteúdo da enunciação para garantir que suas análises e interpretações sejam consideradas válidas e relativamente livres de enviesamentos. Digo relativamente pois a validação só teria validade para o conjunto de intérpretes selecionados – ou seja, para aquela amostra específica de intérpretes, e não para uma população geral indiferenciada. Ainda que tal amostra fosse representativa de uma população maior, seria-o limitadamente a um certo *habitus*, conforme Bourdieu (1974).

Seria difícil estabelecer os limites de extrapolação desta validade interpretativa para grupos além da amostra. No máximo, poder-se-ia pressupor que grupos semelhantes para variáveis-chave na constituição de um perfil interpretativo fariam interpretações semelhantes. O difícil seria estabelecer quais seriam as variáveis-chave – nível educacional, idade, condição econômica, sexo, gênero, etnia, nacionalidade, geração, dentre tantas outras possibilidades. Proceder tal validação intersubjetiva, assim como estabelecer os limites de extrapolação amostral para populações intérpretes semelhantes, identificando tais variáveis-chave, tornaria a presente pesquisa completamente inviável em vista da presença de um único pesquisador, sem colaboradores e sem recursos financeiros.

Resta, neste caso, dada as limitações existentes, descrever a análise e a interpretação empreendidas, fundamentando-as com dados empíricos, para que os

leitores-intérpretes realizem uma validação intersubjetiva *a posteriori*, aceitando ou refutando a interpretação que se apresenta. Assim, os trechos filmicos considerados relevantes para as análises serão disponibilizados para que aqueles que leiam possam assistir e verificar por si mesmos.

Alguns autores, como Jullier e Marie (2012) ou Penafria (2017), equiparam a análise de filmes à atividade de leitura. Há similaridades – como no processo interpretativo – mas há diferenças consideráveis. Vanoye e Lété (2002, p.9), por exemplo, destacam que

A análise fílmica geralmente dá lugar a uma produção escrita, mas pode também conduzir a uma produção audiovisual ou mista (fita que apresenta análises de sequências, fragmentos acompanhados de comentários, montagens de cenas ou de planos característicos etc.)

A transcrição de uma linguagem para outra não é fácil. Não há homogeneidade de significantes e, por isso, é preciso transcodificar o que pertence ao visual e ao sonoro para texto.

Outro aspecto destacado, tanto por Penafria (2017) como por aqueles autores, é que o não é citável, o que já torna um obstáculo à elaboração de um trabalho acadêmico sobre Cinema. A transcrição, portanto, é relativamente problemática, empobrecendo consideravelmente as análises devido ao fato de perder-se a essência cinematográfica.

Apesar disso, os programas de pós-graduação impõem o formato escrito e textual para as teses de doutorado, de modo que não se pode prescindir disto. Pode-se, entretanto, lançar mão – como se pretende fazer neste trabalho – de um material suplementar, no formato audiovisual, do gênero documentário, em que se expõe trechos selecionados e as análises empreendidas – tanto para facilitar a avaliação quanto para melhorar a divulgação dos resultados da pesquisa e da tese.

Cabe, por fim, destacar mais uma restrição para as análises que serão empreendidas. Penafria (2017) diferencia uma análise interna, que se centra no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito, e análise externa, que se concentra no conjunto de relações externas, como contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico.

Conforme tais categorias, a presente tese será composta unicamente de análises internas, num contexto dos estudos históricos socioculturais. Isto por quê, seguindo o argumento de Vanoye e Goliot-Lété (2002),

Para compreender plenamente a produção cinematográfica de um determinado período, em um determinado país, é preciso se tornar economista, historiador (das instituições, das técnicas, das artes, etc.), sociólogo, e não pretendo ser nada disso” (p.54).

Quiçá após a análise interna, possa-se empreender, futuramente, uma análise externa, em que sejam considerados aspectos, influências, etc. externas às obras analisadas. Por enquanto, a tarefa a que o presente trabalho se impõe já se mostra demasiadamente árdua.

2.4 O Cinema Mudo e a obesidade

O objetivo deste capítulo não foi abordar exaustivamente a história do Cinema Mudo, pois fugiria à especificidade desta pesquisa, além de haver boas obras na literatura que tratam do assunto. Pretendeu-se, aqui, conceituar e delimitar o período denominado cinema mudo, apresentar um breve panorama histórico geral – baseado nos livros de Cousins (2013) e Sabadin (2000) – e tecer considerações sobre as particularidades da historiografia da obesidade e seus precursores conceituais nesse tipo de produção audiovisual.

Como destacado por Sabadin (2000, p.19) “ (...) até seria possível arriscar que tudo nasceu no Cinema Mudo. Inclusive o filme colorido. (...) O filme sem palavras é a base, a essência e o ponto de partida. É onde tudo [relacionado ao cinema] começou”. Apesar disso,

No inconsciente coletivo, o cinema mudo era – e talvez ainda continue sendo – sinal de coisa mal feita, de filme chato, de subdesenvolvimento cinematográfico. Mas a história, de memória sempre ingrata, registra que tudo aquilo que hoje conhecemos como cinema nasceu na fase em que os filmes ainda não sabiam falar” (SABADIN, 2000, p.19)

Em vista disso, seria adequado para quem pretende historiografar a obesidade e seus precursores conceituais nas representações cinematográficas iniciar pelo Cinema Mudo. Interessante por vários motivos – tanto motivos internos à história do cinema, como supra exposto, quanto por motivos externos à esta,

relacionados à história da obesidade, que podem ser verificados em Vigarello (2012) e Santolin (2012), coincidindo o nascimento do cinema com a popularização da inversão valorativa da obesidade.

Um recorte *a priori* no Cinema Mudo é justificável, na medida em que a língua, no cinema falado, sobrepõe um discurso distinto e tornam os enunciados do discurso cinematográfica ainda mais complexos. Também faz sentido um recorte por se articular a uma história serial, que pode, eventualmente, continuar, posteriormente, abrangendo outros períodos, para dar conta de um arquivo gigantesco, como o dos filmes produzidos pela humanidade.

Conforme Cousins (2013, p.18),

Embora mudos, os primeiros filmes tiveram um enorme impacto. (...) A ausência de barreiras da linguagem assegurou que o nascimento do cinema fosse realmente internacional e que os filmes da primeira década fossem mostrados pelo mundo todo.

Igualmente, o nascimento da tecnologia que permitiria o cinema ocorreu em vários lugares do mundo - houve pioneiros na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos – mas, de acordo com o historiador supra-citado, nenhum homem foi o único inventor do cinema e nenhuma data precisa pode ser atribuída ao nascimento da sétima arte. Sabadin (2000, p.45), entretanto, atesta que, “Polêmicas autorais à parte, o ano de 1895 é tido como o marco zero da história do cinema” – o que corresponde à primeira exibição pública dos irmãos Lumière, na França. Esta assunção, talvez, intransigente por parte dos historiadores do cinema, é o que explica a existência de filmes antes da data formal de nascimento do Cinema, como pode ser visto no Anexo 1. E, ressalta-se: não foram poucos – mais precisamente, 132 produções, de acordo com o IMDb (2017). Como não pretendo adentrar nestes pormenores históricos da data de criação do cinema, assumirei a data formalmente aceita.

Os países pioneiros na história do cinema foram, também, os países pioneiros na elaboração e difusão da inversão valorativa da obesidade e de seus precursores conceituais, como pode ser consultado em Santolin (2012). Isto torna, mais uma vez, este recorte no Cinema Mudo interessante para historiografar a obesidade.

A mudez que adjetiva a produção audiovisual que se seguirá durante as quase quatro décadas seguintes se refere ao fato de não haver sonoridade de voz

nos diálogos. Sempre houve, entretanto, sons – muitas vezes, com músicos e/ou sonoplastas executando ao vivo durante as exhibições. Posteriormente, também houve a presença da língua, através de planos que foram introduzidos entrecortando as sequências, ficando conhecidos como intertítulos, e que continham textos de diálogos, narrações e/ou explicações (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013). Assim, ainda que “mudo”, o cinema desse período não é ausente de discursos, mas sua “fala” se dá através de outras linguagens – não verbais, tais como a linguagem corporal e a própria linguagem cinematográfica.

Tratar da linguagem corporal é um pouco desafiador na Educação Física, pois o movimento corporal é pouco tratado como linguagem nesta área – apesar de ter sido alocada, recentemente, no Brasil, pelo Ministério da Educação, na grande área “Linguagens e suas tecnologias”. Isso porque não há teorizações compatíveis com o grau de avanço dos estudos de linguística, havendo, no máximo, um tratamento do movimento ou da postura corporal como língua, em pequenas obras que buscam ser como dicionários, tal como a obra “O corpo fala” (WEIL e TOMPAKOW, 2015).

Não se pretende dissertar ou lançar uma tese profunda sobre o assunto, mas tal modo de tratar a linguagem corporal do movimento não dá conta de compreender o fenômeno em sua complexidade. E, a partir dos estudos da linguagem cinematográfica, acabou-se por perceber que há similaridades entre estas duas linguagens. Também na linguagem corporal do movimento tem-se uma linguagem sem língua - enunciam frases ao invés de palavras – ou com signos frágeis, que dependem intensamente do contexto.

Assim, a linguagem corporal no cinema mudo pode ser tratada a partir de teorização semelhante à cinematográfica – à luz das considerações de Metz (1972) – e de acordo com a análise discursiva da enunciação de Foucault (2008).

A corpulência e a gordura corporal excessivas podem ser tematizadas cinematograficamente de dois modos. Primeiramente, há a possibilidade de uma tematização direta, em que a corporeidade é o assunto principal do discurso. A segunda possibilidade é uma tematização indireta, em que a corporeidade não é o tema principal do discurso.

Dentro da tematização indireta, há a possibilidade do que se pode denominar de uma tematização indireta implicada, devido à corporeidade dos atores atuantes,

independentemente da intenção do diretor – modo incontornável e inevitável na composição dos personagens e nas associações diretas ou indiretas que realizam.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

O uso de enchimento sob as vestes esclarece definitivamente a intenção do diretor em compor um personagem corpulento ou gordo. Quando se trata do próprio corpo do ator, não se poderá distinguir, na tematização indireta, se foi ou não a intenção do cineasta. Às vezes, a corporeidade do ator era indiferente para a personagem e/ou para a cena.

Em termos de potencial, a utilização da tematização indireta – seja implicada ou não – não diminui o poder de influência e convencimento dos argumentos enunciados nas mensagens cinematográficas – pelo contrário, talvez até aumente, dado o fato de que passaram a ser os modos preferenciais empregados por comunicações publicitárias, que visam influenciar o comportamento de pessoas. Logo, imagina-se que se neste ramo os profissionais recorrem a tais estratégias deve ser por serem mais eficientes do que uma tematização direta.

Historiadores do cinema, como Sabadin (2000) e Cousins (2013), pontuam o fim do período do cinema mudo na publicação do filme intitulado “O cantor de jazz” (1927). Tem-se, portanto, um período de 32 anos. Deve-se destacar, entretanto, que houve cineastas, como Charles Chaplin, que resistiram ao cinema falado e permaneceram produzindo filmes mudos até a década de 40. Novamente, portanto, a delimitação temporal do Cinema Mudo, é muito mais uma periodização formal, do que uma descontinuidade definitiva na produção de filmes não falados – e, por isso, buscou-se destacar isso referindo-se ao período com as iniciais maiúsculas.

Cousins (2013) divide o Cinema Mudo em três períodos – 1895¹⁷ a 1903, 1903 a 1918; e 1918 a 1928 – com base em questões internas e externas à história do cinema, que teriam ocasionado mudanças consideráveis, tais como o começo do uso das narrativas ou a Primeira Guerra Mundial, respectivamente.

Os filmes do primeiro período eram de extrema simplicidade, curtos e rápidos, com um único plano e com a câmera imóvel. Ainda não havia sido desenvolvida uma linguagem cinematográfica propriamente dita e o cinema imitava o teatro. Já no segundo período, introduz-se narrativas, aprimora-se a linguagem cinematográfica, multiplicam-se os planos e a duração dos filmes. Esse período abrange a Primeira Guerra, que impactou tremendamente na produção cinematográfica mundial – sobretudo, na Europa. Por fim, no terceiro período o cinema se tornou indústria – surgem os estúdios cinematográficos gigantescos – muitos dos quais ainda estão em atividade na atualidade (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013).

Essa periodização não é tão relevante para o objeto desta pesquisa. Para investigar as representações da obesidade e de seus precursores conceituais nos filmes pouco importa se havia movimento de câmera, *jump cut*, se a produção europeia foi impactada pela Primeira Guerra ou se haviam grandes estúdios e uma produção industrializada. Provavelmente, dos resultados da própria pesquisa emergirá uma periodização mais condizente com o objeto de estudo, sem esbarrar em questões de técnica cinematográfica ou de história geral que podem não ter influenciado nas representações cinematográficas da obesidade.

Durante todo o Cinema Mudo houve um gênero cinematográfico que prevaleceu:

É certo que – à exceção do musical – todos os gêneros cinematográficos nasceram já na época do cinema sem palavras. Porém, nenhum foi tão associado aos filmes mudos como a comédia. É como se a comédia muda fosse a própria essência das primeiras décadas do cinema. Uma perfeita interação de imagens, movimentos e situações impossíveis que arrancavam gargalhadas das plateias. Foram dezenas os comédicos e *clowns* que surgiram, fizeram sucesso, enriqueceram ou não, e desapareceram durante os anos do cinema mudo. (SABADIN, 2000, p.129)

¹⁷ Há uma certa controvérsia entre os historiadores quanto ao ano de nascimento do Cinema. De praxe, considera-se, historicamente, o ano de 1895 como o início do Cinema, a partir da exibição de um curta-metragem pelos irmãos Lumière, na França. Mas foram produzidos filmes antes deste, fato, inclusive, que pode ser consultado no site IMDb, tal como se pode ver na tabela do Anexo 1 – o que gera uma sensação de idiosincrasia com a data formalmente aceita.

Além do famoso Chaplin, outros nomes que fizeram muito sucesso na época: Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett e Max Linder. A prevalência que se verá nesta pesquisa por séries filmicas de comediantes, portanto, buscar refletir esse fato histórico.

Novamente, este aspecto torna interessante o recorte do Cinema Mudo para pesquisar as representações da obesidade e de seus precursores conceituais. A valorização e a desvalorização social tende a co-instituir argumentos satélites de convencimento dos benefícios e malefícios de tal aspecto, respectivamente. Esses argumentos, muitas vezes, podem lançar mão de estratégias de retórica, tal como a comicidade, para alcançar o efeito de convencimento desejado. Além disso, de acordo com Goffman (1980), o riso pode ser um dos instrumentos de estigmatização social e, portanto, tal como na atualidade, a comédia é um gênero cinematográfico privilegiado para a tematização – direta ou indireta – de condições desvalorizadas socioculturalmente.

Isso não quer dizer que só haviam comédias no Cinema Mudo. Diretores como D. W. Griffith e Sergei M. Eisenstein se notabilizaram por dramas e filmes históricos no período. Também houve movimentos, com diversos cineastas, que possuíam estilo próprio, tal como o Expressionismo Alemão ou o Cinema Soviético (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013).

3 Materiais e métodos

3.1 Caracterização da pesquisa

A presente pesquisa pode ser classificada de vários modos, conforme os critérios de classificação utilizados. Primeiramente, possui características de uma pesquisa histórica, já que se debruçou sobre fontes antigas, em vista a estabelecer discursos verossímeis sobre acontecimentos do passado (STRUNA, 2007). Também pode ser considerada qualitativa, dado o tipo de análise de dados que empreendeu (THOMAS, NELSON e SILVERMAN, 2007)

3.2 *Corpus empiricus* e amostragem

O *corpus empiricus* do estudo – equivalente à população – foi composto pelo conjunto de todos os filmes produzidos no Cinema Mudo, que corresponde, temporalmente, ao período 1895 a 1927 – ou seja, 32 anos.

Em relação ao número de produções, não se encontrou informação precisa do tamanho desse arquivo. Não parece haver – ou, talvez, seja até mesmo impossível que haja – um catálogo total disponível para consulta. O mais próximo disso parece ser o site especializado *Internet Movie Database*¹⁸ (IMDb, 2017).

Em consulta ao site, o número de produções mundiais se aproxima de 128 mil, com uma média de 4 mil por ano. Esta média, entretanto, é enganosa, como pode ser consultado no quadro em anexo (Anexo III), em que se pode verificar que o número de produções anuais variou bastante no período abrangido.

Boa parte desses filmes tem duração tipo curta-metragem, que são películas com até trinta minutos de duração. Ainda assim, era inviável analisar todas essas produções e foi necessário, portanto, procedimentos de amostragem. Ressalta-se, portanto, que tal amostra não foi quantitativamente representativa, sendo

¹⁸ O IMDb (2017) é uma base de dados online, criada em 1990, sobre filmes, programas de televisão, cinema, dentre outros materiais audiovisuais. Atualmente, a empresa Amazon é a proprietária do site.

estabelecidos critérios arbitrários de inclusão, exclusão e seleção não somente sistemáticos, mas também abrangentes e preliminares (sem assistir).

Isso por que não havia uma ferramenta de busca interna no conteúdo dos filmes¹⁹, mas, no máximo, no IMDb e pela internet afora, listas de “filmes sobre obesidade”, elaboradas por usuários. Os filmes que se pretendia analisar, entretanto, podiam não tematizar necessariamente a obesidade como assunto principal. As representações cinematográficas da obesidade podem aparecer de modo secundário, através de coadjuvantes, em filmes com temáticas variadas. Isso, entretanto, não minimiza o impacto que se cogita que as representações cinematográficas possam ter em termos de influência social – pelo contrário, podem amplificá-la, se forem sutis e recorrentes em suas mensagens. As listas de “filmes sobre obesidade” só trazem filmes em que a obesidade é obviamente tematizada, além de, geralmente, listarem somente obras das últimas duas décadas.

Encontrar os filmes relevantes para estudo, portanto, se mostrou um problema metodológico-heurístico considerável – não havia uma ferramenta de busca que possibilitasse isto *a priori*. O único método possível foi mesmo selecionar os filmes e assisti-los, na expectativa de que sejam relevantes e tenham trechos significativos. Sem dúvida, isso fez com que alguns filmes não tivessem absolutamente nenhuma passagem relevante. Por conta disso, foi realizada duas seleções: 1) uma seleção de filmes para serem assistidos; e, 2) uma seleção a partir desta primeira seleção de filmes para serem analisados e comporem as séries históricas.

A primeira seleção poderia ser realizada de acordo com vários critérios, tais como: a) temporal; b) país(es) de produção; c) diretor(es); d) gênero(s) e/ ou subgênero(s); e) palavra(s)-chave de classificação da produção, previamente classificada(s) por alguém; f) ator(es); g) estúdio(s) cinematográfico(s); h) tipo(s) de produções audiovisuais (filme, documentário, novela, série, propaganda, etc.); i)

¹⁹ Mesmo as ferramentas de *machine learning* (aprendizagem automática), com o advento da inteligência artificial, ainda assim seria necessário recorrer a intérpretes do dicionário sociocultural – ou seja, pessoas – para proceder a rotulagem de um grande número de peças fílmicas em que fossem combinados diversos tipos de situações em que se tratasse da obesidade como temática, mas em diferentes combinações complexas de linguagens, para que algum algoritmo fosse produzido e identificasse algum padrão substancial, dando conta de continuar a tarefa – doravante computadorizada – de analisar e identificar trechos nos filmes que tratem do conteúdo obesidade, ainda que secundariamente ou sem usar palavras-chave relacionadas. Isso ainda não foi realizado.

duração – longa, média ou curta metragem; j) palavra(s)-chave presente no *script* do filme; k) bilheteria²⁰; l) premiados e/ou indicados – Oscar, Cannes, etc.; m) tipo de personagem obeso representado – subclassificações: gênero, idade, estrato socioeconômico, etc.

Existiam outras possibilidades de critérios e, como se pode perceber, muitas opções de seleção das fontes. Dentre essas várias possibilidades, além do recorte no Cinema Mudo – decidiu-se por compor séries fílmicas com critérios variados, conforme a relevância atribuída por historiadores do cinema. Esses critérios podiam ser baseados num ator – como Chaplin, por exemplo; num diretor – como D. W. Griffith, por exemplo; num estúdio, como a Biograph, por exemplo; ou na bilheteria – as três maiores bilheterias anuais.

Optou-se pelo critério temporal em vista da ambição historiográfica da presente pesquisa; e, optou-se por variar o critério de seleção das séries fílmicas para buscar dar conta de abranger as características dos diversos agentes relevantes na história do Cinema Mudo, em vista de refletir indiretamente a quantidade de pessoas que teria assistido a tais filmes.

Cada série fílmica foi composta por um número variável de filmes, de acordo com às características da filmografia e dos critérios especificados, podendo haver estudos de casos ou séries com centenas de filmes de curta-metragem.

Ao todo, compôs-se doze dessas séries fílmicas, a partir da citação dos historiadores do Cinema Mudo Sabadin (2000) e Cousins (2013), de acordo com os seguintes critérios, carga horária total e número de filmes:

n	Título	Critério	Carga horária (min)	n filmes
1	Sergei M. Eisenstein	Diretor	82	1
2	Georges Méliès	Realizador ²¹	897	199
3	Biograph	Estúdio	621	318
4	Gaumont	Estúdio	383	104
5	Harold Lloyd	Realizador	1537	29

²⁰ A bilheteria é a soma de todo o lucro gerado pelo filme. O site Box Office Mojo (2018) é especializado em divulgar as bilheterias dos filmes, disponibilizando, inclusive, uma ferramenta de conversão inflacionária para comparação entre filmes de épocas diferentes.

²¹ No Cinema Mudo, muitas vezes uma mesma pessoa realizava todas as funções – direção, roteiro, produção, atuação, montagem e edição - envolvidas na produção, que, posteriormente, viriam a ser divididas entre vários profissionais distintos. Por se tratar de casos desse tipo, optou-se por utilizar o termo “realizador” ao invés de listar todas as funções que eram realizadas.

6	Max Linder	Ator	197	4
7	Expressionismo alemão	Movimento cinematográfico	772	8
8	D. W. Griffith	Diretor	88	1
9	Buster Keaton	Realizador	401	19
10	Roscoe Arbuckle	Realizador	336	14
11	Hardy e Laurel	Atores	493	25
12	Charles Chaplin	Realizador	2301	84
Total			8108 (135 h)	806

Cada série fílmica foi analisada separadamente e compôs um capítulo da sessão de resultados. A única exceção foi a série filmográfica de Georges Méliès, que compôs dois capítulos, sendo um deles composto por apenas uma obra, que foi considerada de extrema importância para a pesquisa.

Cada capítulo já foi escrito e formatado nos moldes de artigo pré-publicação para facilitar a publicação posterior. Estes artigos podem ainda não estar realmente finalizados para a submissão para publicação, mas já estando pré-formatados e orientados nesse sentido, acredita-se que facilitará o processo de transformação de uma tese em produtos científicos publicáveis, dando maior divulgação científica aos resultados encontrados. Os procedimentos específicos de amostragem de cada série foram descritos em cada capítulo-artigo. Geralmente, consistiu na seleção da filmografia inteira durante o período do Cinema Mudo ou em estudo de caso.

Um último capítulo-artigo foi composto em vista a dar conta de abranger o conjunto das doze séries fílmicas analisadas e propor uma história serial geral, a título de tese.

3.3 Instrumentos para a coleta e para a análise dos dados

A coleta de dados numa pesquisa como essa pode ser entendida como o processo de busca dos filmes, coleta de dados preliminares para aplicação dos critérios de inclusão/exclusão, acesso aos filmes e coleta de dados dos conteúdos dos filmes. Excetuando esta, a internet foi o principal instrumento para os demais.

Sites especializados, tal como o IMDb (2017), auxiliaram nesse processo, por possuírem catálogos abrangentes e busca com filtros, além de outras informações.

O acesso aos filmes se deu, sobretudo, através da internet. Obras produzidas há 70 anos já estão em domínio público (BRASIL, 1998). Portanto, em 2018, filmes anteriores a 1948 podem ser encontrados gratuitamente na internet, como, por exemplo, através do *site Public.domain movies* (2018) ou mesmo pela plataforma *YouTube*. Em vista do período de investigação, todos os filmes que compuseram este estudo já estão em domínio público e disponíveis gratuitamente na internet, podendo ser acessados sem incorrer em crime de pirataria ou plágio.

O *download* dos filmes desta plataforma considerados relevantes foi feito através de sites como *Savefrom.net* (SAVE, 2020). Para a reprodução posterior dos filmes copiados foi utilizado um notebook, com *software* de reprodução multimídia típico, tal como o *Windows Media Player*. Para o recorte de trechos e outras edições, foram utilizados os *softwares Windows Movie Maker*.

Já para a coleta de dados dos conteúdos dos filmes, realizou-se o fichamento dos materiais, a identificação e catalogação de conteúdos de trechos específicos relevantes, assim como a análise posterior, com auxílio do *software* de edição de texto *Microsoft Word*.

3.4 Procedimentos sistemáticos

Num primeiro momento, a pesquisa consistiu na leitura de fontes secundárias, sobre a história do Cinema Mudo, para identificar agentes considerados relevantes. Tendo feito isso, buscou-se catálogos cinematográficos abrangentes, nos sites especializados supracitados, para definir as séries fílmicas específicas que seriam assistidas.

Em posse dessas listas, acessou-se os filmes, como exposto na subseção anterior. Os filmes foram, então, assistidos e fichados, para a realização de uma pré análise, de modo a escolher os filmes e trechos mais significativos e relevantes para compor a amostra de análise mais detalhada.

Tendo algum trecho sido considerado relevante, realizou-se o *download* do filme. Posteriormente, portanto, os filmes selecionados foram reassistidos, sendo alvo de análises mais detalhadas, conforme explicado na próxima seção. Por fim,

recortou-se aqueles trechos dos filmes considerados específicos para a análise empreendida e utilização posterior na produção da montagem documental.

3.5 Análise e interpretação de dados

Conforme fundamentação teórico-metodológica na seção 2.3, a análise e a interpretação dos dados dos filmes selecionados foram através de uma análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana (FOUCAULT, 2008), e de uma teoria hermenêutica filosófica, concepção gadameriana (GADAMER, 2014).

No artigo final da tese, dado a limitação do número de páginas dos periódicos, lançou-se mão de uma análise mais do tipo de conteúdo (BARDIN, 2010) do que de discurso, recorrendo, inclusive, à quantificação do número de trechos classificados em cada núcleo central de significação de cada formação discursiva.

Dos filmes selecionados após a primeira assistência foram extraídos trechos, nos quais se buscou identificar enunciados a respeito da obesidade, dos precursores conceituais da obesidade e/ou dos obesos nas representações sociais cinematográficas. Um mesmo trecho ou filme pode conter mais que um enunciado, pertencente a uma ou mais formações discursivas. Cada enunciado possui um núcleo central de significância, que foi, posteriormente, para classificar e organizar a exposição dos resultados, principalmente, no artigo final da tese.

Posteriormente, os enunciados semelhantes foram agrupados em formações discursivas e as análises e interpretações foram apresentadas, juntamente com os trechos que as embasaram. No artigo final da tese, as análises discursivas foram menos profundas do que nos artigos de análise de séries, por conta da limitação do número de páginas dos periódicos.

4 Apresentação e discussão dos resultados

Nesta sessão serão apresentados os artigos pré-publicados produzidos a partir das análises das séries fílmicas. Os artigos já publicados foram anexados (Anexos I e II).

4.1 Georges Méliès

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: A EMERGÊNCIA DO DISCURSO PATOLOGIZANTE EM “HIDROTERAPIA FANTÁSTICA” (1909), DE GEORGES MÉLIÈS

HISTORY OF OBESITY IN CINEMA: THE EMERGENCY OF THE PATHOLOGICAL SPEECH IN “THE DOCTOR’S SECRET” (1909), BY GEORGES MÉLIÈS

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar o curta-metragem de Georges Méliès *Hydrotherapye Fantastique* (1909) como uma fonte primária da história da obesidade no cinema. Metodologicamente, utilizou-se a análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Os resultados das análises permitiram destacar que o filme pode ter inaugurado o discurso patologizante nesta mídia. Pode-se identificar uma formação discursiva patologizante clara, com sintomas e tratamentos, apesar de serem tratados de modo cômicos. Destacou-se que o conteúdo enunciativo da representação da obesidade neste filme não condiz nem com as demais do mesmo realizador e nem com a de outros realizadores importantes do cinema mudo. Por fim, concluiu-se que *Hydrotherapye Fantastique* (1909) é uma fonte primária importantíssima – uma peça fundamental – da história da obesidade no cinema.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The aim of this paper was to analyze Georges Méliès *The Doctor’s secret* (1909) short film as a primary source of the history of obesity in the cinema. Methodologically, discursive analysis of enunciation was used from a Foucaultian perspective. The results of the analyzes made it possible to highlight that the film may have inaugurated the pathologizing discourse in this media. A clear pathologizing discursive formation can be identified, with symptoms and treatments, although they are comically treated. It was emphasized that the enunciative content of the representation of obesity in this film does not match either the others of the same director or that of other important directors of silent cinema. Finally, it was concluded that *The Doctor’s secret* (1909) is a very important primary source - a key piece - in the history of obesity in the cinema.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

Introdução

Como bem ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta de produção e divulgação, dado seu potencial propagandístico de massa.

Deve-se ressaltar de antemão, entretanto, que, conceitualmente, não seria muito adequado se referir à “obesos” e à “obesidade”, por tais definições atualmente se relacionarem a uma condição de excesso de gordura corporal, tecnicamente especificada através do Índice de Massa Corporal (IMC)²². No Cinema nascente, também por não haver falas, tem-se, no máximo, referências à aparência corporal ou ao peso geral, sendo mais adequado falar sobre a circunferência abdominal, o tamanho ou a massa corporal. Apesar disso, deve-se considerar tais achados como pertencentes à história da patologização da obesidade, dado o fato de que no princípio foram tais variáveis que foram problematizadas, sendo, portanto, precursoras da problematização patologizante da obesidade. De acordo com os resultados preliminares da pesquisa²³, o Cinema foi uma importante ferramenta na difusão da inversão dos valores atribuídos às características que serão consideradas excessivas, não normais ou anômalas.

No processo histórico de patologização²⁴ da obesidade, antes de quaisquer fundamentações científicas, ocorreram certas associações espúrias – mais ou menos recorrentes – entre características corporais e outros aspectos, tais como questões éticas-morais, político-ideológicas, estéticas e religiosas, que nada tinham a ver com a condição, que anteriormente era considerada salutar, bela, poderosa e símbolo de *status* e riqueza. As fontes históricas indicam que esse processo de inversão valorativa e de patologização se deu por volta do fim do Século XVIII, na

²² Mais sobre etimologia e histórico de termos relacionados à obesidade e seus precursores conceituais podem ser encontrados em Santolin e Rigo (2012).

²³ Pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao PPG de Educação Física da Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), sobre a História da obesidade no Cinema Mudo, com previsão de defesa em Julho de 2021.

²⁴ “Patologização” se refere à um processo histórico em que uma determinada condição que não era considerada uma doença passa a ser assim tratada. Também pode ocorrer o inverso, a “despatologização”, ou seja, uma condição que era tratada como doença deixar de ser, como foi o caso da homossexualidade e da masturbação.

França e Inglaterra, em setores restritos da sociedade, como nos meios médicos, até a popularização no fim do Século XIX. (SANTOLIN; RIGO, 2015).

Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015)

Por conta disso, dado o fato que o surgimento do Cinema ocorreu também no fim do Século XIX, nestes mesmos países, cogitou-se que essa ferramenta midiática poderia ter contribuído para a difusão dos novos valores e também do discurso patologizante da obesidade e de seus precursores conceituais. Neste sentido, a obra de Georges Méliès²⁵(Fig.1), que é considerado um dos fundadores da sétima arte, assume um papel importante.

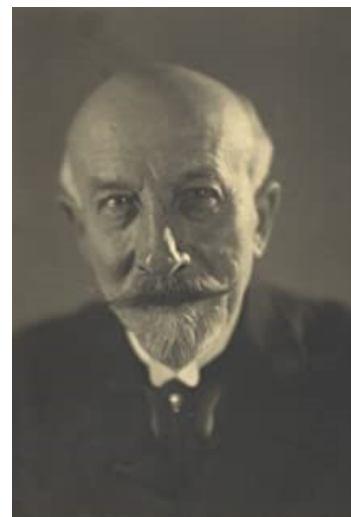


Figura 1 - Georges Méliès
(Fonte: IMDb, 2018)

²⁵ Georges Méliès (1861-1938) nasceu em Paris, numa família rica, dona de um teatro. Ele quis, entretanto, seguir os passos que seu pai lhe planejava, tornando-se ilusionista e cineasta. Com a herança familiar, comprou o Teatro Robert Houdin, em Paris, mantendo-o como uma casa de espetáculos de mágica até entrar em contato com o cinematógrafo. Após tentar sem sucesso comprar o equipamento dos irmãos Lumière, viajou até Londres, onde conseguiu adquirir um equipamento similar, para projeção. Após realizar uma adaptação na máquina, tornou-a uma filmadora (LA MAGIE, 1997). No começo, produziu filmes documentando a vida parisiense, tal como os irmãos Lumière, transmitindo-os junto aos espetáculos de mágica em seu teatro (JULLIER e MARIE, 2012). Acidentalmente, entretanto, descobre o corte, permitindo gerar efeitos de aparição ou de desaparecimento, que passaram a ser usados em filmes como truques de mágica, efeitos especiais e fantasias (JULLIER e MARIE, 2012; LA MAGIE, 1997). Em 1897, em Montreuil-sous-Bois, constrói um estúdio cinematográfico que é um ateliê fotográfico e um palco de teatro com fosso, maquinário, cenários e bastidores. Em 1902, funda a companhia Star Film, que dominou o mercado cinematográfico até 1906.

Apesar da produção cinematográfica de Méliès ser artesanal, ao longo de dezoito anos, entre 1896 e 1913, produziu 533 curtas-metragens. Ainda que os filmes tenham curtíssima duração – cerca de três minutos cada – a produtividade era alta, alcançando um média impressionante de três curtas por mês (IMDb, 2018; LA MAGIE, 1997; JULLIER e MARIE, 2012).

Seus filmes obtiveram muito sucesso na época, mas ao final da vida, devido a problemas de pirataria nos Estados Unidos da América e mudanças nos tipos de filmes desejados pelo público, Méliès teve que vender seu estúdio e terminou relativamente falido. Amargurado, quando prestes a vender também o teatro, teria queimado parte de seus filmes (LA MAGIE, 1997).

Em trabalho de restauração recente, após longa pesquisa e coleta em todo o mundo, a *Cinematèque Française* recuperou e restaurou toda filmografia restante, publicando uma coleção, aparentemente definitiva, composta por seis DVDs, com 199 dos 533 curtas produzidos²⁶. Cada curta apresenta, antes de seu início uma pequena ficha, com algumas informações, dentre as quais consta, conforme Jullier e Marie (2012), o número de cópias vendidas pela *Star Films*.

Possivelmente, o curta-metragem que tratou mais diretamente da temática é intitulado *Guérison de l'obésité em 5 minutes* (A cura da obesidade em 5 minutos, 1910), mas, infelizmente, este filme se perdeu, tendo sido queimado pelo seu próprio criador (LA MAGIE MÉLIÈS, 1997).

Dentre esta filmografia sobrevivente, encontra-se o curta-metragem intitulado *Hydrotherapie Fantastique* (Hidroterapia fantástica, 1909)²⁷, escolhido intencionalmente nesta pesquisa por ser considerado uma importante fonte primária da história da obesidade no cinema e, de modo mais amplo, da história da obesidade. Em inglês a versão teria sido intitulada *The doctor's secret*. Haveria, ainda, um outro título alternativo para a versão francesa – *Le secret du médecin*.

No catálogo da Star Film, essa obra teria sido numerada de 1476 a 1485 – o que indicaria que teriam sido vendidas 10 cópias do filme (GEORGES, 2010).

²⁶ A filmografia completa do cineasta foi analisada em busca de enunciados relacionados à obesidade. Recentemente, um artigo com 198 filmes analisados foi publicado (SANTOLIN, 2021) num periódico.

²⁷ Algumas fontes trazem o ano de 1910 ao invés de 1909, como consta no site IMDb (2018). Possivelmente, essa diferença deve ser por conta da distribuição tardia nos Estados Unidos da América.

Apesar de não ser uma grande quantidade, fica difícil determinar quantas pessoas assistiram ao filme, já que não havia, na época, um controle adequado de bilheteria.

Dada as variações de título que se podia ter, cogita-se, inclusive, se esta obra não possa ser aquela, *Guérison de l'obésité em 5 minutes* (A cura da obesidade em 5 minutos, 1910), dado seu conteúdo e datação, tendo sido duplamente intitulada e não reconhecida pelos restauradores como um mesmo filme.

Materiais e métodos

As características deste estudo permitem classificá-lo como uma pesquisa histórica e como um estudo de caso (STRUNA, 2007; THOMAS, NELSON e SILVERMAN, 2007). O filme-caso, constituído aqui enquanto fonte histórica primária, foi selecionado, intencionalmente, por corresponder e se enquadrar na hipótese analítica de uma tese doutoral maior do tipo história serial (BARROS, 2011, 2012, 2013).

O filme-caso intitulado, em francês, *Hydrotherapye Fantastique* ou, em inglês, *The doctor's secret*, é classificado como curta-metragem, com duração de cerca de dez minutos, tendo sido produzido e publicado em 1909, sob direção de Georges Méliès.

Em “Hidroterapia fantástica”²⁸, de 1909, talvez, esteja a primeira formação discursiva da história do Cinema de patologização da corpulência e da gordura corporal excessiva. Considerando a pesquisa doutoral mais abrangente, com cerca de 800 filmes mudos (1895-1927), não foi encontrado nenhuma outra obra com esse tipo de enunciação. Faz-se necessário, entretanto, mais pesquisas para testar aquela hipótese.

O material já se encontra em domínio público²⁹ e pode ser acessado gratuitamente através da plataforma *YouTube* no link especificado nas referências (MÉLIÈS, 1909). Após o acesso, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, na perspectiva de Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos para a composição de formações discursivas.

²⁸ *Hydrotherapye fantastique. The doctor's secret*. Duração: 9 min e 59 s.

²⁹ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

Procedimentalmente, realizou-se uma primeira assistência, desenvolvendo uma análise geral da obra, identificando o tema do filme e possíveis trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o material relevante, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas, recorrendo ao uso do período do filme em que ocorrem, devido à dificuldade de citação dos conteúdos dos filmes. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados estariam presentes nas representações.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações, devido às características inerentes à atividade hermenêutica (GADAMER, 2015), manteve-se citações aos períodos do filme analisados, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar as interpretações sugeridas.

Descrição, análise e discussão

O curta-metragem mostra, num primeiro momento, um homem, fragilizado, amparado por dois outros homens, adentrando, sofregamente, um recinto, sendo levado ao encontro de um outro homem. Também por conta do nome do filme – hidroterapia³⁰ – entende-se tratar de um paciente, sendo carregado por dois assistentes, um consultório e um hidroterapeuta.

Ainda que seja mostrado de frente, pode-se perceber o enchimento na barriga do ator. Um primeiro ponto a que se deve dar destaque é ao corpo dos personagens. Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de

³⁰ A hidroterapia tem uma longa história, sendo praticada desde a Antiguidade. Houve uma retomada do interesse por volta de 1800 na Europa. Nos séculos XIX e XX, há uma grande produção médica sobre o tema, que aparece em livros, artigos e teses (BARGUIL, 2021). Nesses tratamentos, a temperatura e a composição da água eram combinadas de diferentes modos para fins terapêuticos, assim como o uso de substâncias (ervas, lama, etc.), massagens, exercícios, etc. (A VON TUBERGEN, 2002). Dentre as doenças tratadas com a hidroterapia, encontram-se as moléstias da nutrição e de crescimento; intoxicações: moléstias parasitárias; do sistema respiratório; gastrointestinais; do fígado: dos rins; do sangue; das artérias; de pele; de senhoras ou crônicas do útero. A hidroterapia do começo do século XX contemplaria também o tratamento das dores, dificuldades de movimentos, dificuldades de marcha, tosse, alterações endócrinas, excesso ou insuficiência de peso. (BARGUIL, 2021)

uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “[...] corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Neste sentido, decisão de Méliès por um personagem com corpulência excessiva não foi irrelevante e, provavelmente, não foi casual, pois como destaca Bahiana (2012, s.p.) “[...] nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também” – sobretudo, pelo cineasta ter optado por um enchimento artificial. A artificialidade torna a questão mais explícita, menos passível de discussões a respeito da intenção do realizador. Quando é utilizado um enchimento para parecer barrigudo ou corpulento, não há dúvidas de que esta característica corporal era desejável pelo diretor da obra.

Aqui, cabe ponderar qual seria exatamente a condição patológica do paciente, já que se trata de um filme mudo, do qual só se tem tais imagens. Barguil (2021) conta que havia uma ampla gama de moléstias que eram tratadas com hidroterapia, incluindo a perda de peso. Mas com base no filme, tem-se somente os sintomas – grande volume abdominal e dificuldade de movimento. Nada impede que Méliès estivesse retratando uma ascite, por exemplo, decorrente de cirrose hepática. Assume-se, entretanto, que se trata, na verdade, de uma representação da corpulência excessiva, peso excessivo ou gordura corporal excessiva, por conta do restante do filme.

A indumentária do paciente, com chapéu e sobretudo, sugere pertencimento à elite socioeconômica da época. Gianfaldoni e cols. (2017) conta que no século XIX, houve uma “Belle époque” da hidroterapia e do “termalismo elitista” na Europa. Ainda que o filme de Méliès seja de 1909, do começo do século XX, talvez o autor estivesse dialogando ainda com essa realidade do século anterior ao retratar seu paciente em tais trajes.

A corpulência e a gordura corporal excessiva não são somente retratadas como um símbolo de *status* social, já que o paciente enverga indumentária elitista. A

hidroterapia foi uma moda entre a elite europeia. Cunha (2001) comenta que haviam pacientes que iam aos *spas* e balneários mais pelo turismo e pela parte social do que pelo apelo terapêutico.

Dando continuidade a descrição do filme, o paciente é ajudado a sentar numa cadeira e se mostra ofegante. O médico se aproxima e mede-lhe o pulso, fazendo sinal de desaprovação. Em seguida, examina os olhos do paciente. Por um instante, para e reflete. Depois, continua a avaliação, auscultando, batendo e balançando a barriga do paciente. Chama seu assessor, requisitando instrumentos, que lhe são trazidos.

Percebe-se, portanto, que não se trata somente de uma questão estética, embora, ao fim do tratamento, o paciente se mostre orgulhoso de sua aparência. Nada se diz sobre a etiologia ou causa da corpulência ou da gordura excessiva dele, tal como se fez no caso da gula no medieval, em que se fazia questão de sublinhar a causa e condenar o pecado. E, ainda que se façam sugestões de dificuldades de mobilidade e baixa capacidade cardiorrespiratória, diferentemente dos outros curtas-metragens de Méliès, neste caso a condição é claramente patologizada – ou seja, constituída como uma doença, passível de tratamento transformador por um terapeuta.

Ao longo da história da constituição da obesidade como categoria clínica, essa problematização patologizante legitimará moralmente um discurso que já era previamente estigmatizante, mas em termos estéticos, sociopolíticos, comportamentais e até mesmo político-ideológico (SANTOLIN, 2012; SANTOLIN e RIGO, 2019). Postular que a condição é uma doença dará, também, um núcleo de coerência e coesão lógica para os diversos enunciados que permearão, ao longo do Século XX, a sociedade ocidental e se difundirão alcançando quase uma unanimidade discursiva na contemporaneidade. Assim, assumi-la como uma patologia reduz a questão, que era ambivalentemente retratada, à tônica do *pathos*, ou seja, do sofrimento – não há absolutamente nada de bom em ser corpulento e ter gordura corporal excessiva na perspectiva patologizante. Esse tipo de formação discursiva de problematização total da corpulência, do peso e da gordura corporal excessiva já pode ser encontrada em William Banting, por exemplo, na Inglaterra, em 1884 (SANTOLIN e RIGO, 2015).

Enuncia-se, também e consequentemente, que não há outra saída aos gordos a não ser a transformação – tratamentos que o tornam um outro, magro, ainda que tais procedimentos sejam quase torturas. Nada muito diferente do que se vê na contemporaneidade, em que obesos, coagidos, submetem-se a cirurgias e outros tratamentos igualmente radicais. Isso por quê, tal como no curta, em que não se desiste do tratamento enquanto não se alcança o emagrecimento, o discurso social não dá outra alternativa aos indivíduos que não seja a transformação a outro estado, de magreza.

Deve-se ressaltar que Méliès – o roteirista, diretor e ator-protagonista – buscou a comicidade, mas com uma certa dose de crítica – tanto aos gordos ricos que recorriam aos balneários quanto ao próprio tratamento e aos terapeutas. Muitas vezes, o riso permite disfarçar sob suas vestes as críticas. Como ressaltava Cousins (2011), numa metáfora sagaz, o cinema pode buscar ser um espelho ou um martelo em sua relação com o real. Em outros termos, um cineasta pode buscar representar o real ou criticar o real.

Continuando a descrição da obra, primeiramente, o terapeuta usa uma espécie de saca rolhas na barriga do paciente, como se estivesse abrindo um buraco. Em seguida, pega a seringa trazida pelo assistente e suga-lhe um fluido, despejando-o numa bacia. O procedimento caricaturado seria semelhante, atualmente, à uma lipoaspiração. Vale a pena comentar que esta técnica cirúrgica só foi inventada após cerca de 70 anos, por um médico francês (MANDAL, 2021).

Ele repete o procedimento duas vezes, tampa o buraco com panos e depois volta a auscultar e balançar a barriga do paciente. Como não percebe melhora, o médico ordena que seus assistentes tragam uma máquina, que é conectada à barriga do paciente e automatiza o procedimento de aspiração, que se segue por vários segundos. Ainda assim, entretanto, o paciente não melhora e recorre-se a um terceiro procedimento. Trocam a roupa do paciente, que permanece sôfrego, e levam-no para uma outra sala. Colocam-no numa banheira, deitado, com um instrumento com várias vassouras a girar e, provavelmente, a tentar aplinar sua barriga, enquanto o doutor despeja um líquido esfumaçante dentro da banheira.

Em seguida, o paciente é retirado e deitado de bruços no chão, tendo suas costas esfregadas com rolos pelo médico e um de seus assistentes. Depois, o

médico cobre-o com um cobertor e bate com as mãos sobre seu dorso, nádegas, cabeça. Após isto, é manejado para uma outra máquina, que com quatro pistões que socam o paciente, que fica parcialmente visível para o espectador. Terminada esta etapa, os três terapeutas tiram o paciente desta máquina.

Nesta altura, o paciente está ainda mais trôpego do que quando chegara. Ele é, então, sentado numa cadeira com auxílio do doutor. Recobrem a cadeira com uma redoma, com um termômetro a frente, deixando somente a cabeça do paciente de fora, dando a entender que se trata de uma espécie de sauna. A temperatura vai se elevando e atinge valores tão altos que ocorre uma explosão. O paciente se despedaça e vê-se sua cabeça no relógio, um dos braços num lado, o outro do outro lado, uma perna em cima e outra embaixo. O médico e seus assistentes começam, então, a pegar as partes do paciente e colocá-las numa cadeira, recompondo-o.

Pode-se considerar, de certa forma, como uma metáfora do exercício do saber-poder terapêutico: a desconstrução do corpo do sujeito e a reconstrução de um outro ser, transformado.

Por fim, o paciente se levanta, magro, demonstrando orgulho de sua aparência e satisfeito com o médico, cumprimentando-o. Tal como se viu em outras fontes, a patologização da obesidade flertou com uma questão puramente estética (SANTOLIN, 2012) e ainda atualmente isso acontece.

Após pagar o doutor e seus assistentes, vai se retirar do consultório e os dois funcionários que lhe haviam ajudado a entrar no consultório vem lhe ajudar, mas ele



Figura 2 - Sequência de fotogramas do "antes e depois" do filme Hidroterapia Fantástica (1909), de Georges Méliès (Fonte: Georges, 2010)

derruba-os, demonstrando ter recuperado a mobilidade, força, vivacidade e saúde. No fim do filme, ainda é mostrado um “antes e depois” (Fig.2) em que se destaca a silhueta, o porte e a funcionalidade.

Neste filme, forma-se, portanto, um discurso sobre a obesidade e seus precursores conceituais com enunciados muito distintos das demais formações discursivas encontradas no Cinema Mudo – inclusive, os demais filmes do próprio Méliès, em que atores corpulentos ou com enchimento artificial na barriga são recrutados para personagens sem quaisquer sinais de sofrimento, dificuldade, insatisfação com seu corpo, etc. Pelo contrário, nos demais filmes do cineasta francês, os barrigudos são reis, nobres, juízes, etc. (SANTOLIN, 2021).

Na filmografia de Méliès, portanto, pode-se ver uma descontinuidade, com enunciados que expressam uma mudança considerável nos valores relacionados à corpulência na França do início do século XX. Se outrora, na década de 10, um corpo robusto, *embonpoint*, como era chamado, era um símbolo desejado de *status* socioeconômico pelo que implicitamente significava (comida, dinheiro, poder), na virada para a década de 20 esse símbolo já não era desejado.

Ainda que Hidroterapia fantástica (1900) seja uma peça cultural de ficção e tenha uma característica cômico-crítica, o filme tem valor enquanto fonte histórica primária da obesidade devido ao fato de, por detrás das risadas e das críticas, Méliès ter retratado alguns tratamentos semelhantes aos que deviam ser aplicados nos spas e balneários do começo do século XX para tratar a condição denominada ambigualmente, em sua época, de *corpulence* ou de *obésité* – nem sempre especificando ser uma questão de acúmulo de gordura corporal. A termoterapia e as intervenções físicas – como massagens e sacolejões – eram tidos como tratamentos eficazes para a cura da condição. Nos verbetes das enciclopédias iluministas já se encontram sugestões de tratamento desse tipo (SANTOLIN e RIGO, 2015).

Conclusões

A partir das análises, pode-se concluir que o discurso cinematográfico do filme “Hidroterapia fantástica” (1909), de Georges Méliès, constitui, discursivamente, a obesidade e seus precursores conceituais como uma doença.

Do ponto de vista histórico, a obra é uma fonte primária importante para a história da obesidade. Ainda que pouco se possa dizer a respeito da recepção por parte do público ou mesmo da bilheteria alcançada, somente o fato desse discurso conter enunciados desse tipo faz dele uma peça fundamental no quebra-cabeça histórico.

O processo de patologização ou de despatologização de uma condição – tal como já ocorreu com a homossexualidade ou a masturbação – precisa ser apreendido do ponto de vista discursivo, analisado para explicitar quais técnicas de retórica e de propaganda são empregados num discurso patologizante.

Referências

A VON TUBERGEN, S. van der Linden. A brief history of spa therapy. *Ann Rheum Dis*. V.61, 2002, p.273-275. Disponível em: <https://ard.bmj.com/content/61/3/273> . Acesso em 10/03/2021.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARGUIL, Carmen M. K. A reinvenção da hidroterapia no rol das terapêuticas da medicina nos primeiros trinta anos do século XX. Disponível em: <http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh7/SH/trabalhos%20orais%20completos/A-REINVENCAO-DA-HIDROTERAPIA-NO-ROL-DAS-TERAPEUTICAS-DA-MEDICINA.pdf> Acesso em 10/03/2021.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

COUSINS, M. **The story of film: an odyssey**. Documentário baseado na obra homônima de Mark Cousins. Tradução e legenda Eduardo Friedman, BBC, 2011.

CUNHA, Márcia C. B. e cols. Hidroterapia. *Fisioterapia Brasil*. V. 2, n. 6, Nov./ Dez., 2001, p.379-385.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GIANFALDONI, Serena. E cols. History of the baths and thermal medicine. Open Access Maced J Med Sci. V. 5, n.4, 2017, p.566-568. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5535692/> Acesso em 10/03/2021.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.). **Cinema e corpo**. São Paulo: Laços, 2016. p.21-32.

HIDROTERAPIA FANTÁSTICA. Direção de Georges Méliès. Star Films. Preto e branco, 9 min. e 53 s., 1909. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sApqnf5AqaQ&ab_channel=ArchiveFilm Acesso em 19 de Março de 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: < https://www.imdb.com/name/nm0617588/?ref=nm_sr_1 > Acesso em 21 de Setembro de 2018.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

LA MAGIE Méliès. Direção de Jacques Mény. Documentário, 2h06min, França, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ThCusVQ4Zw> Acesso em 21 de Setembro de 2018.

MANDAL, A. História da lipoaspiração. Disponível em: [https://www.news-medical.net/health/History-of-Liposuction-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/History-of-Liposuction-(Portuguese).aspx) Acesso em 11/03/2021.

MÉLIÈS, Georges. The doctor's secret. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EmaFAIW4m3Q> . Acesso em 25 de Julho de 2019.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: uma genealogia do discurso patologizante. Universidade Federal de Pelotas (Dissertação de mestrado), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724> Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? *Anais do VI Congresso SulBrasileiro de Ciências do Esporte, 2012*. Rio Grande (RS). Disponível em: < <http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccept> ed>. Acesso em: 19/06/2017.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. **Movimento**. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

SANTOLIN, C. B.; RIGO, L. C. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SEIXAS, C. M.; BIRMAN, J. O peso do patológico: biopolítica e a vida nua. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan. Mar. 2012, p.13-26.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

THOMAS, J. R.; NELSON, J. K.; SILVERMAN, S. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

4.2 Biograph

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DOS FILMES DA *BIOGRAPH* (1895-1925)

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: ANALYSIS OF THE FILMS OF BIOGRAPH (1895-1925)

Resumo: O presente artigo teve como objetivo analisar os filmes produzidos pela *Biograph* (1895-1925), enquanto fontes primárias da história da obesidade no cinema. Para tanto, analisou-se 318 filmes, presentes na coleção *Edison Motion Pictures Collection*. Metodologicamente, os filmes foram analisados com análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. As análises identificaram cinco filmes considerados relevantes. Os enunciados presentes no material, assim como nos curtas mais relevantes, permitiram identificar seis formações discursivas. Uma delas foi denominada *fat cat*, em que o corpulento é representado como rico e poderoso, sem, no entanto, haver uma valoração negativa disso. Uma segunda formação pode ser compreendida como o “gordo trapalhão”, enquanto uma terceira formação como precursor do conceito cômico de “o gordo e o magro”. Uma quarta formação pode ser considerada como ausência de retratação documental, dada a raridade de ocorrência da condição. Uma quinta formação se relaciona a um padrão de beleza menos magro e menos *fitness* que o contemporâneo. E, uma última formação, apresenta um Papai Noel ativo fisicamente, que dispensa duendes ajudantes, apesar de gordo. Por fim, concluiu-se que a coleção se configura como uma fonte primária relativamente relevante para a história da obesidade no começo do Cinema.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: This article aims to analyze the films produced by Biograph (1895-1925) as primary sources of the history of obesity in cinema. For that, 318 films were analyzed, present in the collection Edison Motion Pictures Collection. Methodologically, the films were analyzed with discursive analysis of the enunciation in a Foucaultian perspective. The analyzes identified five films considered relevant. The statements in the material, as well as in the most relevant short films, allowed the identification of six discursive formations. One of them was called fat cat, in which the corpulent is represented as rich and powerful, without, however, having a negative assessment of it. A second formation can be understood as the "fat bumbling", while a third formation as precursor of the comic concept of "the fat and the lean." A fourth formation can be considered as absence of documentary retraction, in consequence of the rarity of the occurrence of the condition. A fifth training relates to a pattern of beauty less thin and less fitness than the contemporary. And, one last lineup, features a physically active Santa Claus, who dispenses helper goblins, though fat. Finally, it was concluded that the collection is configured as a relatively relevant primary source for the history of obesity at the beginning of Cinema.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do Século XX. Neste sentido, o presente artigo parte da hipótese de que o Cinema pode ter sido uma ferramenta de produção e divulgação da inversão valorativa ocorrida no final do Século XVIII e no Século XIX (SANTOLIN e RIGO, 2015), dado seu potencial propagandístico de massa.

A filmadora – enquanto condição de possibilidade para a emergência do Cinema - foi inventada no fim do Século XIX, recebendo nomes distintos – cinematógrafo ou cinetoscópio – nos dois países em que foi patenteada – França e Estados Unidos da América (EUA), respectivamente. Também por conta disso, nesses dois países apareceram os primeiros realizadores (cineastas), os primeiros estúdios cinematográficos e as primeiras empresas destinadas à produção de filmes.

Na França, Georges Méliès constrói o primeiro estúdio cinematográfico e funda a *Star Films*, sendo responsável pela produção de centenas de filmes. Já nos EUA, a *Edison Company* – empresa de Thomas Alva Edison (1847-1931), vinculada aos Laboratórios Edison – abriga a *American Mutoscope and Biograph Company* (1895-1925), considerada a primeira empresa estadunidense dedicada exclusivamente à produção e exibição de filmes, tendo produzido cerca de 3000 curtas metragens.

A *Biograph*, como ficou conhecida, teve como principais produtores os colaboradores William Kennedy-Laurie Dickson (1860-1935), Edwin Stanton Porter (1870-1941) e, posteriormente, D. W. Griffith (1875-1948). As produções deste cineasta são consideradas tão importantes na História do Cinema que alguns historiadores se referem à uma era pré ou pós griffithiana.

Nesses primeiros passos daquela que viria a ser considerada a sétima arte, não se deve esperar grandes longas metragens, mas pequenos filmes, quase como

testes e experimentos com o equipamento inventado. A medida que o tempo vai passando, os realizadores vão explorando as potencialidades técnicas e narrativas encerradas na invenção.

Assim, quando se busca historiografar a obesidade nesse Cinema nascente, deve-se ter em mente isso – não são tematizações diretas em grandes narrativas. Apesar disso, talvez possam ser encontrados achados históricos relevantes para a constituição de uma história da obesidade mais ampla, na qual o Cinema pode ter sido uma importante ferramenta para divulgar os novos valores – ainda que tematizada indiretamente nas representações cinematográficas.

Também é necessário considerar certas problemáticas conceituais ao historiografar a obesidade no Cinema. Primeiramente, para evitar anacronismos, deve-se lembrar que a condição denominada atualmente de obesidade é conceituada a partir de parâmetros específicos do Índice de Massa Corporal (IMC). Na época, já haviam propostas de índices semelhantes, mas com parâmetros distintos. Em segundo lugar, a palavra *obesity*, apesar de já ser utilizada na época, não o era com a mesma homogeneidade de significação tal como na contemporaneidade (SANTOLIN, 2012).

Cabe, ainda, destacar que, ao tratar das representações cinematográficas, ainda que já existisse a medida do IMC, seria conceitualmente inapropriado se referir à “obesidade”, com a acepção atual deste conceito, por não ser possível medir o IMC a partir somente de imagens.

Por conta de ambos fatos, será dada preferência ao termo “corpulência”, proveniente de *corpulency*, que também era utilizado na época, que se refere ao tamanho do corpo, sem referência específica à gordura corporal excessiva (SANTOLIN, 2012). Também será empregado o adjetivo “gordo”, para se referir a alguém que aparenta ter “gordura corporal excessiva”, mas sem definição específica de IMC ou de qualquer especificação quantitativa do adjetivo “excessivo”. Como destacado em Santolin (2012), o adjetivo “gordo” não encerra em si nenhuma desvalorização intrínseca em sua raiz etimológica, tendo se tornado pejorativo ou considerado politicamente incorreto somente posteriormente.

Tendo em vista todo o exposto, o presente artigo teve por objetivo analisar as representações da obesidade e seus precursores conceituais (corpulência ou gordura corporal excessiva) nos filmes produzidos pela *Biograph*.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo tem como principal característica ser uma pesquisa histórica (STRUNA, 2007). O *corpus empiricus* do estudo foi composto por todos os filmes produzidos pela *Biograph*. Desta população, estimada em mais de 3000 curtas-metragens e cerca de 12 longas metragens (IMDb, 2018), efetivou-se um processo de amostragem arbitrária, da qual a amostra foi composta por uma série³¹ de 318 curtas³² presentes na *Edison Motion Pictures Collection*. Esta coleção pode ser encontrada no *site Internet archive* (INTERNET, 2018), dividida em três partes (1891 a 1898; 1899 a 1902; e, 1903 a 1922), disponibilizando gratuitamente³³ parte considerável dos curtas produzidos pela empresa. Também podem ser encontrados na plataforma de vídeos *YouTube* ou no *site* da Biblioteca do Congresso Americano (LIBRARY, 2018)

Após a realização do *download*, o material somou no total 10 h. 21 min. de duração e abrangeu um período de 32 anos, entre 1891 e 1922. Na coleção, não constavam filmes de D. W. Griffith e, portanto, a amostra se configura como uma série pré griffithiana, ainda que este destacado diretor já estivesse realizando filmes no período abrangido.

Procedimentalmente, os filmes foram assistidos uma primeira vez para verificação da relevância para o objetivo proposto. Caso tenha sido constatado conteúdo relevante, o curta foi selecionado para uma segunda assistência, para análises mais detalhadas.

³¹ A hipótese analítica adotada neste artigo integra uma tese doutoral maior, empreendida pelo pesquisador, no âmbito de uma história serial (BARROS, 2011, 2012, 2013).

³² Por conta da limitação de caracteres nos periódicos, torna-se inviável referenciar todos os filmes. Assim, restringiu-se a referência somente aos filmes selecionados.

³³ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

O método de análise de dados empregado consistiu numa análise da enunciação, na perspectiva que Michel Foucault propõe em "A arqueologia do saber" (FOUCAULT, 2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, na composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar e referenciar cada curta selecionado, descrevendo qual (is) trecho (s) seriam significativos, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas.

Como fundamentação à atividade interpretativa, adotou-se a proposta da teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2014), que concebe a interpretação como um jogo. A metodologia também se embasou conceitualmente na Teoria das Representações Sociais (TRS), de Moscovici (2010), e na sub-teoria da TRS dos núcleos centrais, de Abric (SÁ, 2010).

Após a análise, interpretação e a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa, com base nos conteúdos, em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as descrições, análises, interpretações e discussão dos resultados na sessão subsequente.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os filmes da série analisada, produzida pela *Biograph*, ainda são mudos (com exceção de *Dickson sound test*, de 1894), em preto e branco e tem uma duração média de cerca de 2 minutos. O cinetoscópio, inventado pela *Edison Company*, é levado para o ambiente externo com muito mais frequência do que nos curtos produzidos por Georges Méliès, na *Star Films*, em período semelhante.

Há filmes de ficção, com temáticas históricas, adaptações literárias e propagandas de produtos. A maioria dos filmes, entretanto, documentam atividades cotidianas ou urbanas, como ruas movimentadas, paradas militares, dentre outras desse tipo.

O gênero documentário não deixa de ser uma representação – no sentido etimológico do termo (ETYMONLINE, 2018) – mas não é equivalente às representações ficcionais, por estas serem representações também no sentido proposto por Moscovici (2010) – ou seja, uma ideia-visual. De acordo com Moscovici (2010, p.46), “representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem”. No caso do Cinema, pode-se dizer que as representações são ideias-audiovisuais. As representações “convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram” (*ibid*, p.34).

Após a assimilação de uma determinada convenção representativa, as pessoas forçam o real a assumir determinada forma, conforme o modelo representativo prévio, sob pena de não ser compreendido ou decodificado. Esta função das representações coincide com o significado de preconceito, usado como sinônimo por este autor.

Como destacado por Metz (1972, p.16), no caso da representação cinematográfica, um filme “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’”, conquistando uma espécie de credibilidade imediata - uma sensação de “é assim”, num enunciado plenamente afirmativo, como se não fosse uma representação, tornando os filmes poderosas ferramentas de convencimento. Nos documentários esta sensação de realidade é ainda mais forte.

Quando um filme é composto por personagens, numa ficção, é necessário compô-los desde a escolha dos atores, figurino, comportamento, ações, cenário, dentre outros. Como destaca Bahiana (2012, s.p.) “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Já quando se trata de um documentário, o filme se configura mais como uma retratação daquilo que é filmado do que de uma atuação dentro da representação cinematográfica. Pode-se dizer, assim, que o produto audiovisual ficcional é como uma camada representativa dupla sobre o real, enquanto o documentário seria como uma camada simples.

Assim, após a análise dos filmes do gênero documentário da coleção analisada, pode-se constituir uma primeira formação discursiva baseada nesta retratação documental – mais precisamente, na ausência de retratação da corpulência. Por se focarem mais no gênero documentário, os filmes acabam servindo mais propriamente, ainda que involuntariamente, como fontes históricas primárias do período, possibilitando, por exemplo, perceber a baixa incidência, na época, de corpulência na população estadunidense. Caso fosse filmada, por alguns minutos, uma rua movimentada dos Estados Unidos, atualmente, muito possivelmente haveria vários cidadãos corpulentos que seriam retratados, dada a incidência de obesidade e sobrepeso neste país contemporaneamente (POLAIN, 2014).

A ausência de retratação também pode ser significativa para tecer algumas considerações hipotéticas a respeito da história da obesidade no período. Pode-se cogitar, por exemplo, que essa característica devia assumir um aspecto simbólico de distinção – independentemente se positivo ou negativo – dado simplesmente sua raridade social (BOURDIEU, 2007). Ao longo do Século XX, o povo americano engordou progressivamente, até a obesidade e o sobrepeso terem se tornado epidemiologicamente majoritários, sendo visto como um importante problema de saúde pública naquele país (POULAIN, 2014).

Mas não há somente filmes do gênero documentário na coleção analisada – também há ficções. Inclusive, as poucas representações da corpulência encontradas na coleção aparecem nos filmes desse tipo. Por exemplo, a segunda formação discursiva pôde ser identificada no curta intitulado “Congresso das nações” (*Congress of the nations*) (CONGRESS, 2018), de 1900. No terço final deste filme, vários personagens caricaturais aparecem representando algumas categorias - há um homem trajado de Tio Sam, dois militares e um representando o empresariado – com terno, sobretudo, cartola e grandes costeletas – que foi representado por um ator com enchimento artificial no abdome. Este personagem cumprimenta o Tio Sam, enquanto uma quinta personagem, representada por uma atriz, lança flores enquanto eles apertam as mãos, abençoando a união entre os capitalistas e os EUA.

Primeiramente, deve-se ressaltar que a escolha de um ator corpulento e gordo para representar o papel não foi irrelevante e, provavelmente, não foi casual.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Quanto aos enunciados presentes, não seria perfeitamente correto interpretar tal representação como equivalente às representações do “burguês-gordo”, típicas em alguns materiais ideologicamente alinhados com o comunismo, como no filme “A greve” (1925), de Serguei Eisenstein (SANTOLIN e RIGO, 2019), pois não há fundamentação ideológica marxista. Trata-se de uma representação somente de um “gordo rico” – um *fat cat* (em tradução literal, gato gordo), como na gíria norte-americana, que se refere a um homem privilegiado, rico e poderoso (ETYMONLINE, 2018). Não se trata de enunciados equivalentes aos que se vê no burguês-gordo, pois não há valoração negativa na representação do *fat cat*.

Já “Tio Josh num hotel assustador” (*Uncle Josh in a spooky hotel*) (UNCLE, 2018), de 1900, apresenta uma situação, que será amplamente explorada, posteriormente, no Cinema, para criar efeito de comicidade, que consiste em contrapor um gordo e um magro, como tipos corporais extremos. Como destacado por Sabadin (2000, p.136), assim como para a composição desta dupla, a ideia “era fazer humor através da união dos extremos”. Pode ser considerada uma formação discursiva distinta da anterior, com enunciados bastante diferentes. No curta, ambos personagens são enganados por um fantasma, que os fazem acreditar ser o parceiro quem está lhe esbofeteando, levando-os a brigar. De certo modo, há uma enunciação subjacente, normalizante, que sugere, incita e autoriza a estigmatização daqueles que são considerados anormais ou anômalos (FOUCAULT, 2001; CANGUILHEM, 2009). Por isso, tanto faz se é gordo demais ou magro demais – pois o essencial da mensagem estigmatizante reside no desvio da normalidade, naquilo que é considerado excesso ou escassez quando comparado ao normal. Incitar os anormais a se agredirem reciprocamente, para o riso e gozo dos normais que assistem, é legitimado moralmente – inclusive, isentando-se da responsabilidade

pelas agressões, já que um anômalo agride o outro – justificado pelo próprio desvio do desviante, ou seja, culpabilizando as vítimas, como um modo de coerção social, na expectativa de que se normalizem, que se transformem e desfaçam a característica distintiva do desvio.

O mesmo personagem aparece em outro curta, intitulado “O pesadelo do Tio Josh” (*Uncle Josh nightmare*) (UNCLE, 2018a), produzido no mesmo ano, no qual tem que lidar com um personagem maligno, como uma espécie de demônio. Nota-se aqui que, como nos curtas de Méliès (GEORGES, 2010), que possivelmente inspiraram tais representações, o personagem satânico é representado por um ator bem magro, enquanto o infernizado é corpulento. Diferentemente daqueles, entretanto, a mobilidade do endiabrado é um pouco menor do que nos curtas equivalentes de Méliès. Um outro ponto a destacar é que em ambos curtas, o personagem do Tio Josh se mostra relativamente valente, agressivo, violento e forte. Apesar dessa semelhança, os enunciados presentes são distintos e podem ser considerados uma formação discursiva distinta, caracterizada por um “gordo trapalhão” – ou seja, um sujeito corpulento representado caindo e em outras atitudes consideradas vexatórias, risíveis e cômicas. Na contemporaneidade, na internet, desenvolveu-se uma formação discursiva semelhante, que se fixou no lema “gordos fazendo gordices”, na qual são mostrados vídeos que retratam situações acidentais – “vídeo cassetadas” – de gordos. A diferença entre tais formações seria simplesmente que naquela é uma representação tipo ficção, enquanto nesta é uma retratação documental – apesar de ambas escolherem especificamente o mesmo público-alvo – como ator, na ficção, ou como protagonista, no documentário – em busca de supostamente duplicar o efeito cômico. A escolha por retratar ou representar ações e acontecimentos específicos, identificando-os, inclusive, como representantes de um subgrupo social, não é acidental e sem consequências em termos de produção e fixação de práticas sociais.

Em “Treloar e a Senhorita Marshall, ganhadores do Prêmio de Cultura Física na Madison Square Garden” (*Treloar and Miss Marshall, prize winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden*) (TRELOAR, 2018), de 1904, uma moça posa em cima de um pedestal, como se fosse uma estátua, assumindo várias posições clássicas. Pode-se considerar este curta como uma formação discursiva distinta, por tratar da questão estética, ao reparar que a aparência corporal da

modelo diverge do modelo de beleza que vigorará mais tarde, na contemporaneidade, atrelado à magreza e musculatura pronunciadas. A escolha desta mulher para servir como modelo para este curta sugere que esta aparência corporal devia ser considerada bela – até por quê, como diz o título, a senhorita Marshall foi a vencedora de um prêmio de cultura física. Assim, por um lado, a representação cinematográfica documental permite perceber que a candidata foi escolhida enquanto representante da beleza feminina, mas por outro lado, a aparência do corpo retratado conta algo sobre o que era considerado belo naquela época nos EUA. Como só se tem a aparência corporal para avaliação, não é possível afirmar como seria sua classificação no IMC, o que torna impróprio a aplicação do termo obesidade. A princípio, não aparenta ser obesa, mas, pelos padrões atuais, talvez fosse classificada como sobrepesada – pois pode-se perceber curvas corporais, relativamente pronunciadas e pouquíssimo volume muscular sob a pele – características atreladas à um certo padrão de beleza feminina que se desenvolveria até o final do Século XIX (ECO, 2004).

Por fim, uma sexta e última formação discursiva relacionada à obesidade e seus precursores conceituais, pode ser identificada em “A noite antes do Natal” (*The night before Christmas*) (THE, 2018), de 1905. Neste curta, o Papai Noel – tipicamente representado com uma grande circunferência abdominal – mostra-se bastante ativo fisicamente, realizando várias atividades na noite antes do Natal. O próprio “bom velhinho”, como é conhecido, alimenta as renas, serra e aplaina uma tábua de madeira, ao invés de ter duendes como ajudantes, como futuramente seria representado. Além disso, carrega dois trenós, o saco de presente e empreende pequenas corridas – sem demonstrar quaisquer limitações de mobilidade ou capacidades físicas (aptidão cardiorrespiratória ou força). Tal fato contrasta com certa tendência à representações de gordos fragilizados e com limitações que se desenvolveriam no âmbito histórico da emergência de um discurso patologizante da obesidade e de seus precursores conceituais (SANTOLIN, 2012). Esse tipo de representação fragilizada e patologizante pode ser vista, por exemplo, no curta de Georges Méliès intitulado “Hidroterapia Fantástica” (*Hydrotherapie fantastique*) (GEORGES, 2010), produzido em 1909 – ou seja, quatro anos após o filme do papai noel ativo da *Biograph*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparativamente, a série de filmes da *Biograph* analisados tematizam – direta ou indiretamente – bem menos a corpulência excessiva e os conceitos precursores da obesidade do que outra filmografia do mesmo período, a de Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021). Pode-se cogitar como explicação para isso as características dos países em que os curtas foram produzidos no período – EUA e França, respectivamente. Na virada do Século XIX, a França era uma das potências geopolíticas e econômicas do mundo, enquanto os EUA ainda não possuíam papel de maior relevância, como viria a assumir após a Segunda Guerra Mundial (HOBSBAWM, 1994).

Na época de produção desses curtas, no começo do Século XX, a opulência material e alimentar era restrita à uma camada muito pequena da população de cada país e do mundo, como um todo (FLANDRIN e MONTANARI, 1998). Logo, parece plausível a hipótese de que na França a questão da gordura corporal excessiva já tinha sido pautada devido à maior quantidade de pessoas gordas, dado um maior número de ricos e do país como um todo ser mais rico, enquanto nos EUA isso ainda não acontecia, só vindo acontecer posteriormente. Deve-se ressaltar que as correlações entre riqueza, opulência/excesso alimentar e gordura corporal excessiva devem ser tratadas com cautela, já que não são relações deterministas.

Pôr a hipótese supra exposta à prova, entretanto, demandaria fontes históricas externas aos curtas, relacionadas à riqueza das nações e das configurações socioeconômicas dessas populações no período, o que não foi realizado nesta pesquisa, dado o objetivo limitado de análise interna das representações da obesidade e seus precursores conceituais nos filmes produzidos pela *Biograph*.

Uma outra hipótese explicativa para essa pouca tematização residiria no fato de que a emergência do discurso patologizante³⁴ da gordura corporal excessiva já

³⁴ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que trato como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a

havia ocorrido há algum tempo na França – pelo menos desde o fim do Século XVIII – como demonstrado na pesquisa de Santolin (2012). Também na Grã-Bretanha discursos desse tipo emergiram em período semelhante, de acordo com o mesmo autor. Logo, em países europeus, os discursos que sustentaram a inversão valorativa da corpulência excessiva vigoravam há cerca de 100 anos na época das produções de Méliès (GEORGES, 2010). Já em território americano, não há pesquisas que tenham demonstrado presença tão antiga de discursos desses tipos.

Um outro ponto relevante a destacar é a ausência de enunciados patologizantes da corpulência e da gordura corporal excessiva nos filmes da *Biograph*. Ainda que tenham existido formações discursivas que possam ser consideradas negativas e estigmatizantes, não o fizeram de modo a considerar a condição como uma doença. Esse fato se mostra relevante para as pesquisas sobre a história da patologização da obesidade.

Por fim, destaca-se a necessidade de ampliar os estudos sobre as representações da obesidade no Cinema – neste e noutros períodos – para ampliar o entendimento histórico do processo de inversão valorativa, no final do Século XVIII e de que modo ocorreu a difusão dos novos valores atribuídos à gordura corporal, ao longo dos Séculos XIX e XX, na qual os discursos cinematográficos parecem ter sido importantes ferramentas de divulgação.

REFERÊNCIAS

A GREVE. Direção Serguei Eisenstein, Produção Boris Mikhin, URSS, 1925, 82 minutos, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em: 5 de Junho de 2018.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015)

BARDIN, Laurence. A análise da enunciação. In: _____. **Análise de conteúdo**. Quarta parte. Cap. III. Portugal: Edições 70, 2011, p.169-184.

BARROS, José A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, v. 11, Nº 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R.*, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan./jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CONGRESS of Nations. Direção de James Stuart Blackton e Albert E. Smith. Preto e branco, 2 min. e 26 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison Inc., 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694181/> . Acesso em 6 de Outubro de 2018.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ETYMONLINE. Disponível em: <https://www.etymonline.com/> . Acesso em 9 de Outubro de 2018.

FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. **História da alimentação**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.) **Cinema e corpo**. Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

INTERNET Archive. Edison Motion Pictures Collection: Part one 1891-1898. Disponível em: <https://archive.org/details/EdisonMotionPicturesCollectionPartOne1891-1898> . Acesso em 5 de Outubro de 2018.

_____. Edison Motion Pictures Collection: Part two 1899-1902. Disponível em: <https://archive.org/details/EdisonMotionPicturesCollectionPartTwo18991902> . Acesso em 5 de Outubro de 2018.

_____. Edison Motion Pictures Collection: Part three 1902-1922. Disponível em: <https://archive.org/details/EdisonMotionPicturesCollectionPartThree19021922> . Acesso em 5 de Outubro de 2018.

INTERNET Movie Database (IMDb). Disponível em: https://www.imdb.com/?ref=nv_home . Acesso em 9 de Outubro de 2018.

LIBRARY of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/> . Acesso em 6 de Outubro de 2018.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOSCOVICI, S. Representações sociais: investigações em psicologia social. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

POULAIN, Jean P. **Sociologia da obesidade**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2014.

SÁ, C. P. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. *Temas em psicologia*, nº 3, 1996, p.19-33. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1996000300002 Acesso em 17 de Setembro de 2020.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724> Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SEIXAS, Cristiane M.; BIRMAN, Joel. O peso do patológico: biopolítica e a vida nua. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan-mar. 2012, p.13-26.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

THE night before Christmas. Direção de Edwin Stanton Porter. Preto e branco, 8 min. e 37 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison Inc., 1905. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ru_xGw3E3RQ . Acesso em 6 de Outubro de 2018.

TRELOAR and Miss Marshall, prize winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden. Direção não identificada. Preto e branco, 2 min. e 10 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison Inc., 1904. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/96516402/> . Acesso em 6 de Outubro de 2018.

UNCLE Josh in a spooky hotel. Direção de Edwin Stanton Porter. Preto e branco, 1 min. e 16 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison Inc., 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694325/> . Acesso em 6 de Outubro de 2018.

UNCLE Josh’s nightmare. Direção de Edwin Stanton Porter. Preto e branco, 2 min. e 27 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison inc., 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694326/> . Acesso em 6 de Outubro de 2018a.

4.3 Gaumont

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DA COLEÇÃO GAUMONT

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: GAUMONT COLLECTION ANALYSIS

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar a coleção *Gaumont Treasures* como fonte primária da história das representações da obesidade no Cinema. O primeiro volume da coleção abrange o período de 1897 a 1907 e é composto por 64 filmes de Alice Guy-Blaché, treze de Louis Feuillade e dois de Léonce Perret. Já o segundo volume da coleção abrange o período de 1908 a 1916 e é composto por curtas de vários realizadores, dentre os quais Émile Cohl, com quarenta curtas. Metodologicamente, utilizou-se análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Após a assistência, encontrou-se trechos considerados relevantes nos filmes de Guy-Blaché, de Feuillade e de Cohl. Os resultados das análises permitiram identificar formações discursivas típicas, encontradas em outros filmes da época, como do *fat cat*, do gordo rico, poderoso e autoritário, assim como formações discursivas menos comuns, como o gordo mulherengo. Por fim, concluiu-se que os filmes produzidos por diversos realizadores pela Gaumont constituem-se em fontes importantes para a história da obesidade no Cinema, reforçando a tese de que esta ferramenta atuou na difusão dos novos valores após a inversão valorativa ocorrida.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The aim of this article was to analyze the Gaumont Treasures collection as a primary source of the history of representations of obesity in Cinema. The first volume of the collection covers the period from 1897 to 1907 and consists of 64 films by Alice Guy-Blaché, thirteen by Louis Feuillade and two by Léonce Perret. The second volume of the collection covers the period from 1908 to 1916 and consists of short films by several directors, including Émile Cohl, with forty short films. Methodologically, discursive analysis of the enunciation was used in a Foucaultian perspective. After the assistance, excerpts found to be relevant in the films of Guy-Blaché, Feuillade and Cohl were found. The results of the analyzes made it possible to identify typical discursive formations found in other films of the time, such as the fat cat, the rich, powerful and authoritarian fat man, as well as less common discursive formations, such as the fat womanizer. Finally, it was concluded that the films produced by several directors by Gaumont constitute important sources for the history of obesity in Cinema, reinforcing the thesis that this tool acted in the diffusion of new values after the valuation inversion occurred.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Por volta do fim do século XVIII, na Europa, passou-se a considerar que havia um limite para o acúmulo de volume, peso ou gordura corporal. Desde então,

“gordura corporal excessiva” recebeu nomes variados, sendo inserida num discurso patologizante³⁵ da condição (SANTOLIN e RIGO, 2012, 2015).

Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta de produção e divulgação, dado seu potencial propagandístico. Neste sentido, o presente estudo se propõe a analisar as representações da obesidade nos filmes produzidos pela Gaumont (Fig.1), como parte de uma história serial mais ampla.



Figura 3 - Logotipo histórico do Estúdio Gaumont (Fonte: IMDb, 2018)

O inventor e engenheiro francês Léon Gaumont (1864-1946), juntamente com Charles Pathé (1863-1957), é considerado o criador da indústria cinematográfica (CHARLES, 2015). Em 1896, Gaumont fundou a empresa que levou seu sobrenome e é a mais antiga companhia cinematográfica em funcionamento na atualidade. Após a fundação, em dez anos, a Gaumont já possuía filiais na Inglaterra, Rússia, Alemanha e nos Estados Unidos (SABADIN, 2000).

Assim, a Gaumont pode ser considerada importante para a história do nascimento do cinema e o período denominado Cinema Mudo (1895-1927), tendo produzido obras que alcançaram público espectador considerável³⁶ no mundo todo (SABADIN, 2000). Neste sentido, considerou-se que explorar parte do catálogo do

³⁵ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015)

³⁶ O sistema de controle de bilheterias era inexistente no começo do Cinema e mesmo depois continuou problemático (SABADIN, 2000).

estúdio, constituindo seus filmes como fontes primárias, poderia ser relevante para a história da obesidade.

Para tanto, pesquisou-se a filmografia sobrevivente deste período e descobriu-se uma coleção com filmes restaurados. A coleção *Gaumont Treasures* (Tesouros da Gaumont) – produzida pela empresa Kino Lorber – possui dois volumes, ambos com três DVDs cada. O primeiro volume abrange o período de 1897 a 1907 e é composto por curtas de Alice Guy (1873-1968), Louis Feuillade (1873-1925) e Léonce Perret (1880-1935). Já o segundo volume abrange o período de 1908 a 1916, sendo formado, na maior parte, por curtas de Émile Cohl, Jean Durand e Jacques Feyder. Também há trabalhos de Georges-Andre Lacroix, Etienne Arnaud, Romeo Bosetti, Rene Le Somptier, Henri Fescourt e Gaston Ravel.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos filmes presentes em *Gaumont Treasures*, que consiste em dois *boxes*, com três DVDs cada, compostos por curtas metragens, produzidos entre 1897 e 1916, organizadas pela empresa Kino Lorber e publicados em 2009 e 2011.

A amostra foi composta por filmes presentes na coleção realizados por 64 curtas de Alice Guy-Blaché, treze de Louis Feuillade, dois de Léonce Perret e quarenta de Émile Cohl. A série fílmica analisada contou, portanto, com 119 filmes. Por abranger, no total, um período de dezenove anos, há em média 6 filmes por ano. Apesar disso, há anos com maior número de filmes do que outros. A série completa soma 383 minutos ou cerca 6 horas.

De acordo com a lei de direitos autorais³⁷, todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos

³⁷ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa, em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições. Optou-se por citar somente o título de cada curta e em qual dos DVDs da coleção se encontra, sem constar nas referências, devido às restrições do número de palavras prevista nas normas do periódico. Além da informação da localização do curta na coleção, os títulos em inglês, francês e português, assim como a duração do mesmo, foram acrescentados em notas de rodapé. Procedeu-se assim por quê nem sempre o título dos curtas era exatamente o mesmo nas três línguas.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 ALICE GUY-BLACHÉ (1873-1968)

A primeira cineasta do mundo (Fig.2) começou sua carreira como secretária de Léon Gaumont, dirigindo, posteriormente, cerca de 700 filmes, dentre os quais o primeiro filme ficcional da história do Cinema - *La Fée aux Choux* (1896) (COUSINS, 2013). Atribui-se crédito também à produção e



Figura 4 - Alice Guy-Blaché (Fonte: IMDb, 2018)

roteirização de 31 e 17 desses filmes, respectivamente (IMDb, 2018), além de ter criado um dos primeiros estúdios cinematográficos – o Solax (COUSINS, 2013). Muitos materiais de realizadores pioneiros, como de Georges Méliès, perderam-se por conta do tempo. Não foram encontradas informações a respeito de quantos filmes restaram da filmografia da diretora.

O primeiro DVD da coleção *Gaumont Treasures* (1897-1907) é composto por curtas ou média-metragens desta realizadora, num período de 10 anos, entre 1897 e 1907. Há um total de 64 filmes, que totalizam cerca de três horas e meia de duração. Em média, portanto, cada obra tem três min.

A amostra é pequena em relação à filmografia da diretora. Apesar disso, imagina-se que a Kino Lorber – empresa especializada e comprometida com a restauração e publicação de filmes antigos – deva ter levado a cabo uma seleção de acordo com a relevância para compor a série.

Os filmes são em preto e branco ou coloridos manualmente. A maior parte da série é muda, em que não há falas, mas há alguns com intertítulos. Também, na maioria, há música instrumental de fundo, mas sem conexão com os acontecimentos. Há, entretanto, alguns filmes em que já há som e que se filma alguém cantando, como experimento de inserção de som em filmes.

Em relação ao gênero fílmico, a maioria é ficção, do tipo comédia, histórica ou drama, mas também há documentários, que retratam algum aspecto da vida cotidiana. Dos 64 filmes que compuseram a série analisada que compõe a coleção,

somente cinco filmes tinham conteúdo considerado relevante para a história da obesidade no Cinema.

Em *Surprise attack on a house at a daybreak* (*Surprise d'une maison au petit jour*, 1898), de duração de 47 s., a reação da tropa é comandada por um comandante que é mais barrigudo e gordo que os soldados. Ele é o líder, gesticula mandatariamente. Este tipo de associação entre a gordura corporal excessiva e posições de mando, poder e liderança compõem uma formação discursiva relativamente recorrente na virada do século e no início do Cinema, podendo ser vista também nos curtas do pioneiro francês Georges Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021).

Em *The O'mers in the bricklayers* (*Les o'mers dans "les maçons"*, 1905), com duração de 2 min. e 10 s., há um personagem de policial com um grande enchimento na barriga e careca igualmente artificial. Por duas vezes, é acertado na cabeça por objetos da construção que lhe caem em cima. Posteriormente, roubam-lhe algo que estava em suas mãos e é pego num carrinho de mão e carregado para fora da cena, retornando em seguida. Ele briga com um dos pedreiros, mas cai e rola no chão. Depois os pedreiros jogam água com uma mangueira em seu rosto. Ao tentar subir ao andar em que se encontram os trabalhadores, um deles pisa-lhe na cabeça. Depois, saltam-lhe em cima, derrubando-o. Em seguida, prendem uma corda em sua calça e dois dos pedreiros usam a polia para erguê-lo do chão. Quando consegue descer, cai em cima do outro policial e ambos rolam no chão.

Há uma certa rebeldia – mas uma rebeldia menor por se tratar de uma representação – em representar figuras de autoridade sendo alvo da irreverência de personagens inferiores socialmente. O efeito cômico das “cassetadas” do curta não demandaria terem sido contra policiais. Do mesmo modo, não havia necessidade alguma de que o personagem fosse barrigudo. O fato de ter sido uma barriga artificial torna esta decisão ainda mais relevante. O riso contra as autoridades barrigudas é como uma revanche social.

As enunciações desse curta podem ser inseridas na mesma formação discursiva do curta-metragem anterior analisado. Os líderes se tornam autoridades e as autoridades são gordas e barrigudas. Cogita-se que esse tipo de representação refletisse um fato social perceptível na França da época. Para confirmar tal hipótese,

entretanto, seria necessário a análise de fontes de outra natureza, mas isto fugiria ao objetivo deste artigo.

Pode-se, entretanto, acrescentar algumas peças a mais que dão força a essa conjectura, já que o também francês, Georges Méliès, retratou esse mesmo tipo de associação em vários de seus filmes na virada do século (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021).

Apesar de se inserirem numa mesma formação discursiva, a diferença, em termos enunciativos, entre os dois curtas é que no primeiro tem-se enunciados positivos a respeito do papel de autoridade que o personagem realiza, enquanto no segundo filme as enunciações depreciam a figura da autoridade e tudo que ela representa – inclusive, suas corporeidades supostamente diferenciadas das massas.

Ainda que tenha se passado somente sete anos entre os dois filmes, a percepção valorativa na sociedade francesa pode ter mudado. Novamente, mais ou menos no mesmo período, em Méliès os enunciados vão da valorização à patologização da corpulência, peso ou gordura corporal excessiva (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021).

No curta mudo *An obstacle course* (*Une course d'obstacle*, 1906), com duração de 5 min. 21 s., ocorre uma corrida com obstáculos e tarefas. Um dos corredores é representado por um ator gordo e barrigudo. Já no começo da corrida ele fica para trás. O primeiro obstáculo é passar por dentro de um barril deitado. Todos os competidores passam sem dificuldades, com exceção do barrigudo, que, como era de se esperar, entala. A esposa empurra o barril até sair de cena. Ambos permanecem em último lugar na corrida do princípio ao fim. O segundo obstáculo é vestir uma roupa e não ocorre nada de relevante. O terceiro e último obstáculo é pular uma parede e o casal gordo apresenta certa dificuldade, quando comparado aos demais, mas também consegue transpô-la.

Neste caso, retira-se os personagens gordos do papel de autoridade, mando e poder, mantendo-os num papel de igualdade para com os demais personagens. Eles poderiam ser colocados numa situação qualquer, mas optou-se por uma corrida com obstáculos, que parecem ter sido pensados exatamente para ressaltar um pior desempenho nessas tarefas específicas.

Enunciações de que a gordura corporal excessiva acarreta prejuízos à mobilidade e à aptidão física serão exploradas no contexto da emergência do discurso patologizante da obesidade tanto no discurso médico, como foi explicitado em Santolin (2019), quanto no cinematográfico, como pode ser visto em *Hydrotherapye fantastique* (1909), de Georges Méliès (GEORGES, 2010).

Para inverter o valor atribuído à uma condição corporal até então vista como salutar e bela, era necessário inventariar possíveis prejuízos e malefícios, divulgando e convencendo as massas de que aquilo não era bom e desejável, mas, sim, ruim e indesejável. Dentre tais, as supostas limitações ao movimento e à desempenhos físico-esportivos estiveram entre os argumentos mais fortes.

Deve-se destacar que a escolha de atores gordos para representar tais personagens não foi irrelevante e, provavelmente, não foi casual, pois como destaca Bahiana (2012, s.p.) “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

No terceiro filme analisado, *The Drunken Mattress* (*Le Matelas épileptique*, 1906), com duração de 9 min. e 30 s., há uma atriz gorduchinha, que representou uma dona de casa, governanta ou empregada doméstica. Ela é mostrada realizando algumas tarefas que demandam certa aptidão física, como varrer e arrumar a cama, dentro do quarto.

Em nenhum momento, a personagem demonstra inaptidão física ou limitação de mobilidade. Se no curta anterior analisado, destacou-se as limitações das capacidades físicas dos gordinhos em desempenhos esportivos, neste filme não há qualquer insinuação desse tipo.

Vale a pena ressaltar também que neste caso, a personagem gordinha assume uma posição socialmente desprivilegiada, contrastando com as representações em posições de autoridade, exercendo poder. Talvez possa ter ocorrido mudanças sociais ou na posição de Alice em relação à temática no período de quase dez anos entre os curtas analisados que poderiam justificar as diferenças nas representações.

No quinto e último filme analisado, *The irresistible piano* (*Le piano irrésistible*, 1907), com duração de 4 min. e 15 s., um pianista toca uma música irresistivelmente dançante para todos que escutam. Entre aqueles que ouvem e passam a dançar, um casal gordo, com uma empregada doméstica, é representado. Depois também uma outra dona de casa corpulenta. As danças que todos executam ao escutar a música – sozinha, com movimentos aparentemente improvisados, com gestos estranhos – não são o padrão típico da época, em que se dançava geralmente aos pares.

Há uma ambiguidade nas representações da corpulência neste filme. Por um lado, os gordinhos ocuparam as posições de personagens favorecidos, que aparentam status socioeconômico, como donas de casa, como empregados domésticos. Por outro lado, não se pode dizer que tais representações são lisonjeiras, respeitosas, honrosas, de reverência, mas, novamente, de irreverência, em representar tais figuras perdendo o porte, a dignidade, descontrolando-se a executar danças risíveis.

Por fim, após a análise dos filmes de Alice Guy, pode-se dizer que as representações da obesidade e de seus precursores conceituais na obra da cineasta apresentam um aspecto ambíguo, quanto ao conteúdo das enunciações, mas persistente em relação às formações discursivas tematizadas, sendo estas, principalmente, àquelas que relacionam a corporeidade gorda à certas posições socioeconômicas e comportamentos.

3.2 LOUIS FEUILLADE (1873-1925)

O segundo DVD do primeiro volume da coleção *Gaumont Treasures* é composto por treze filmes dirigidos por Louis Feuillade (Fig.3), num período de seis anos, de 1907 a 1913. A duração total é de 93 min., o que dá uma média de cerca de sete minutos – o dobro da média dos filmes de Alice Guy.



Figura 5 - Louis Feuillade
(Fonte: IMDb, 2018)

A obra mais conhecida deste prolífico realizador é *Les Vampires* (1915), um seriado com sete horas de duração e que não consta dentre o material da coleção. A filmografia de Feuillade contabiliza 690 obras dirigidas, das quais 106 recebe também o crédito pelo roteiro e uma pela produção (IMDb, 2018). De acordo com Sabadin (2000), entretanto, a obra do realizador totalizaria mais de 800 filmes, num período de 20 anos, tornando-o admirado e respeitado pela sua incrível capacidade de trabalho. Proporcionalmente à filmografia, a amostra da coleção, portanto, é ainda menor do que a de Guy-Blaché. Mesmo assim, dos treze curtas, em dois foram encontrados trechos relevantes.

No curta *A very fine lady* (*Une dame vraiment bien*, 1908), de duração de 3 min. 26 s., uma bela moça caminha pela cidade, causando pequenos acidentes devido ao fato de os homens se distraírem olhando-a. No primeiro caso desse tipo, um comerciante gordo arremessa água, sem perceber, numa transeunte igualmente gorda. Posteriormente, um outro casal gordo caminha pela rua e o homem tropeça por ter ficado olhando para a protagonista. Depois da queda, sua esposa ainda bate nele.

Em ambos os casos, seria desnecessário – para alcançar o efeito cômico almejado – que fossem atores e atrizes gordas para tais papéis, pois a comicidade advinha dos pequenos acidentes e não da corporeidade dos distraídos. Tanto é que houve outras vítimas que não eram gordas. Assim, a escolha de atores corpulentos para esses papéis pode ter sido uma escolha intencional, com intuito de intensificar um efeito cômico.

Além de atrapalhados, desligados, atabalhoados e estabanados, enuncia-se também, de certo modo, que gordos são mulherengos, indiscretos ao flertar. Se

naquelas características pode-se encontrar recorrências facilmente numa formação discursiva robusta, denominada em outros artigos de gordo-trapalhão, nestas pouco se encontra no mesmo sentido em outras representações.

Conforme os resultados preliminares, ainda não publicados, da análise de outras séries, numa tese doutoral mais ampla³⁸, enunciações semelhantes são recorrentes nos filmes mudos roteirizados e dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle, nos Estados Unidos, com a participação do ator Buster Keaton. O protagonismo nos seus filmes fica a cargo do gordinho, que não somente é mulherengo e infiel, mas também é conquistador e bem-sucedido com as mulheres.

Deve-se ressaltar que a moça atraente que caminha pela cidade é magra. O que é considerado belo e atraente em mulheres irá se transformar entre o século XIX e XX (SANTOLIN, 2012). Neste período de mudança, pode-se encontrar enunciações que proclamam a gordinha bela e atraente no cinema, tal como em *Le mariage de Victoire* (1907) e *Le raid Paris Monte-Carlo em deux heures* (1905), assim como o oposto, tal como em *Pour l'étoile S.V.P. Buncoed stage Johnnie* (1908) – para exemplificar na filmografia de Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021). Pode-se dizer que, ao menos na França, nesta época, travava-se uma disputa discursiva em torno do valor da gordura corporal e da corpulência, tornando a questão do belo e da atratividade sexual uma das frentes de batalha associativa.

Ao longo do século XX, a formação discursiva penderá e se fixará no sentido inverso da enunciação encontrada no curta analisado de Feuillade, ou seja, que gordos(as) são mal sucedidos no amor e no sexo – de que a gordura corporal considerada excessiva não é atraente e de que gordos(as) não possuem *sex appeal* (apelo sexual).

Na França, isso foi pautado de modo mais incisivo, consolidando mais definitivamente os novos valores, num livro famoso, de Henri Béraud, intitulada “O martírio do obeso”, publicada em 1922. Na obra, o protagonista, um homem gordo, é retratado como ridículo ao tentar seduzir uma mulher, simplesmente por ele ser obeso e isso, por si só, ser considerado motivo para que ele não seja atraente (BÉRAUD, 1987).

³⁸ A pesquisa intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), tem previsão de defesa para Julho de 2021.

Em *The trust, or the battles for money* (*Le trust, ou les batailles de l'argent*, 1911), de duração de 24 min. e 42 s., um dos personagens representa a figura típica do *fat cat* – um empresário rico, poderoso e gordo. Ele aparece quase sempre sentado, com terno, gravata, grandes costeletas, e, numa das cenas, com sobretudo, charuto, luvas e cartola – acessórios que ficaram como símbolos dos capitalistas – falando ao telefone ou rodeado de subalternos. Ele é quem está liderando a formação de um *trust* para monopolizar o mercado. Junto com dois de seus cúmplices, ele coage um dos personagens para que entregue um segredo comercial, garantindo o anonimato dos criminosos envolvidos ao usar uma máscara para tapar suas faces. No fim, entretanto, acabam sendo enganados, pois a caneta com que a vítima havia escrito a fórmula, após ter sido ameaçada, apaga o escrito. Trata-se de um final feliz, para uma perspectiva anti práticas comerciais desleais.

Se nesta representação, por um lado, o *fat cat* é rico, poderoso, perigoso, ameaçador, líder e dominante, por outro lado, também é enganado, impotente, trouxa, bobo e fraco. Representação ambígua, portanto.

Pode-se considerar tal representação como uma variação da irreverência rebelde vista em Alice Guy-Blaché, já que contrapõe uma figura gorda de autoridade em exercício de poder à personagens magras sem autoridade, submissas ao exercício dos poderes alheios – mas perspicazes o suficiente para sobrepujar suas fraquezas físicas e socioeconômicas, enganando os gordos.

Esta formação discursiva presente nesta estrutura narrativa é enormemente recorrente nos filmes roteirizados e dirigidos por Buster Keaton, em que o próprio atua como protagonista *trickster* magrelo frágil que engana o barrigudo gordo intimidante, ameaçador e violento.

Por fim, nos filmes analisados de Feuillade, pode-se encontrar enunciações que sugestionam associações entre certa corporeidade e certos comportamentos.

3.3 LÉONCE PERRET (1880-1935)

O terceiro DVD do volume 1 da coleção é composto somente pelos filmes *The Mystery of the Rocks of Kador* (*Le Mystere des roches de Kador*, 1912) e *The Child of Paris* (*L'Enfant de Paris*, 1913) dirigidos por Léonce Perret.

Perret recebe os créditos por 289 direções, das quais 36 também roteirizou e 7 produziu (IMDb, 2018). Assim como no caso de Feuillade e Guy-Blaché, ainda que a amostra da filmografia não seja quantitativamente representativa, imagina-se que a Kino tenha selecionado os dois principais filmes do realizador. Após a assistência dos filmes, não consideramos relevante para esta pesquisa nenhuma passagem desses dois filmes.

3.4 ÉMILE COHL (1857-1938)

O francês Émile Cohl (Fig.4) foi o primeiro animador profissional do cinema, trabalhando também para os estúdios Pathé e Eclair. Cohl recebe os créditos de direção por 230 filmes, dos quais recebe também crédito de roteirização por 60. Quarenta curtas de animação realizados por Cohl estão no volume 2 da coleção. Dentre esses, em cinco foram encontrados trechos considerados relevantes.

Em *Fanstamagorie* (1908) – o primeiro curta de animação da história, com duração de dois minutos – um fantasma palhaço-endiabrado – Fantoche, que é considerado o primeiro personagem regular de desenhos animados (SABADIN, 2000) – perturba e incomoda vários personagens. Dentre eles, dois personagens foram desenhados para representar corpulentos. O primeiro deles, representado com cartola e guarda-chuva, com corpo feito com um círculo, é incomodado ao ir ao teatro e ser importunado por uma espectadora com um chapéu enorme à sua frente, que foi colocada pelo fantasma. Já o segundo personagem, desenhado não somente com um grande círculo no tronco, mas também com membros redondos, é espetado na barriga pelo



Figura 6 - Émile Cohl (Fonte: IMDb, 2018)

próprio diabinho. Se no primeiro personagem ainda paira a dúvida se o desenho do corpo redondo teria sido mero descuido, que não seria representativo de uma corpulência excessiva e barriguda, no segundo personagem não resta tal dúvida, dado a ressalva de desenhar também os braços e pernas gordinhos.

Certos acessórios utilizados pelo personagem – como a cartola e o sobretudo – foram associados às elites socioeconômicas, chamadas por alguns de “burguesia”, na virada do século XIX para o XX. Houve, conforme descrito por Baecque (1989), na França, ainda na época da Revolução Francesa, um movimento anti-nobiliárquico, cujo slogan era “*Le peuple contre les gros*” – ou, o povo contra os grandes/gordos, que associava uma certa categoria socioeconômica à certa corporeidade. Posteriormente, também na França, os comunistas explorarão semelhante associação, tal como se pode ver no livro “O ventre de Paris”, de Emílio Zola (1956)³⁹, ou no filme “A greve” (1925), do soviético Eisenstein⁴⁰.

A politização do corpo ou a incorporação da política acabará por associar a gordura corporal à símbolo de opulência alimentar e material – riqueza – e articulará isto num discurso de oposição, que indiretamente parece ter contribuído para a inversão valorativa da obesidade e de seus precursores conceituais. Assim, cogita-se que a intenção de Cohl tenha sido que seu personagem Fantoche estivesse importunando não um gordo, mas um burguês-gordo.

Equilibristas, artistas circenses e gordos com cartolas, sobretudo, etc. foram personagens comuns também em outras animações de Cohl. No curta *The magic hoop* (*Le cerceau magique*, 1908), de duração de cinco minutos, aparece tais arquétipos. A aparição do gordo, que levanta a cartola e cumprimenta o espectador, é bastante amistosa. Dessa vez, sem Fantoche para lhe incomodar.

Ainda que os desenhos sejam bastante simples, a diferenciação corporal está presente, com os mesmos tipos de enunciados e formações discursivas de outros filmes da época que não eram de animação. Em *Un drame chez les fantoches* (Um drama com fantoches, 1908), de duração de quatro minutos, por exemplo, pode-se constatar a corpulência excessiva da figura do policial comparada à outras figuras.

³⁹ Para uma análise mais detalhada sobre o livro, ver SANTOLIN (2020).

⁴⁰ Para uma análise mais detalhada sobre o filme “A Greve” (1925), ver SANTOLIN; RIGO (2019).

Uma figura que parece comum a várias obras de ficção – desde Méliès – é a figura do *buster* vagabundo, desordeiro, desajustado, que provoca vários problemas na cidade, mas malandro o suficiente para nunca ser pego, para escapar das punições e das autoridades com sua perspicácia marginal. Apesar de serem animações, os curtas de Cohl são narrativas ficcionais e seguem também o padrão desse tipo de personagem como protagonista. Muitos parecem ter sido realmente inspiradas nos curtas de Méliès – o que pode realmente ter ocorrido, já que ambos eram franceses e contemporâneos, sendo provável Émile ter visto os filmes de Méliès.

Nem todos os filmes de Cohl são totalmente de animação. Em *Les chaussures matrimoniales* (*The matrimonials shoes*, 1909), por exemplo, tem-se um curta com pouquíssima animação. O dono da pousada ou pensão é representado por um ator gordo, careca, com grandes costeletas artificiais, reforçando a hipótese de que Cohl constituía seus personagens como estereótipos de classes socioeconômicas, numa perspectiva marxista.

Como não há uma enunciação político-ideológica mais específica, não se pode determinar se seria uma representação tipo *fat cat* – capitalista, não crítica - ou do tipo burguês-gordo – comunista, crítica ao capitalismo.

Na animação *Les douze travaux d'Hercule* (Os doze trabalhos de Hércules, 1910), com 6 min. e 56 s. de duração, Cohl representou o herói mítico com um boneco corpulento e barrigudo. O ponto de vista sempre lateral na animação permite visualizar facilmente a rotundidade que lhe foi imprimida ao ventre. Ressalta-se que, na mitologia, Hércules é sinônimo de força e, como o curta remete ao mito, a escolha do animador por essa corporeidade para a figura se coaduna a uma representação que enuncia que corpulentos são fortes – uma concepção de força distinta da contemporânea, baseada na musculatura hipertrofiada. Esse tipo de enunciado pertence a uma formação discursiva relativamente recorrente, podendo ser encontrada também em Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021), por exemplo.

No primeiro trabalho, contra o leão de Nemeia, Hércules usa seu tacape, mas fracassa, como no mito. Pula sobre o leão, mas ao invés de estrangulá-lo, como na mitologia, o sucesso advém do esmagamento do animal. Também no segundo

trabalho, contra a Hidra de Lerna, houve uma pequena adulteração do mito clássico. Hércules abraça e esmaga as cabeças do monstro com sua força.

A ideia do gordo “peso-pesado” – ou seja, que usa seu peso avantajado como vantagem nas lutas corporais – também está presente no curta *Nouvelles luttres extravagantes* (1900), de Méliès (GEORGES, 2010). Trata-se de uma formação discursiva relativamente recorrente e de longa data, que associa a força física à certo grau de corpulência (SANTOLIN, 2012).

Por fim, as análises dos filmes de Cohl permitem concluir que há uma certa ambivalência nos enunciados encontrados a respeito da gordura corporal e da corpulência excessivas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados deste estudo permitiram concluir que houve, no geral, uma ambiguidade e ambivalência nos conteúdos enunciados nas representações sociais da obesidade e de seus precursores conceituais nos filmes dos cineastas da Gaumont analisados – ainda que tenham transitado por formações discursivas recorrentes, como aquelas que associam a corporeidade a posições socioeconômicas e comportamentos. A inconsistência no conteúdo enunciativo pode ser constatada, inclusive, para um mesmo realizador.

Cogita-se que tal inconsistência possa advir do fato de que na França, no período de produção das obras, a inversão valorativa da condição estava em processo de massificação, havendo, portanto, ambiguidades quanto à nova mentalidade, como é de se esperar em situações de mudança de valores.

A expansão das séries fílmicas investigadas do período poderá corroborar essa hipótese e, neste sentido, reitera-se a importância da análise da coleção Gaumont Treasures para a composição de uma história serial da obesidade no cinema.

Vale destacar que não se identificou nenhum viés feminino ou feminista nas representações sociais a respeito da obesidade e de seus precursores conceituais

produzidas pela diretora Guy-Blaché. Os enunciados e as formações discursivas sobre a temática encontradas em suas obras também estão presentes em filmes dirigidos por homens.

Por fim, por se tratar de uma historiografia, adotando uma epistemologia mais flexível na formulação de teorias, pode-se considerar que os resultados do presente estudo dão força à tese de que o cinema pode ter sido uma importante ferramenta midiática de massa para a divulgação da inversão de valores, relacionados ao tamanho do corpo, ao peso e à quantidade de gordura corporal, que se desenvolveram na Europa nos meios médicos desde o fim do século XVIII, mas que só se popularizaram ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

A GREVE. Direção Serguei Eisenstein, Produção Boris Mikhin, URSS, 1925, 82 minutos, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em: 05 de Junho de 2018.

BAECQUE, Antoine. Le discours anti-noble (1787-1792) aux origines d'un slogan: "Le peuple contre les gros". *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. Tomo XXXVI. 1989, p.3-28.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BÉRAUD, Henri. **O martírio do obeso**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CHARLES Pathé et Leon Gaumont: premiers geants du cinema. Parte 1. Documentário. 42 min. Disponível em: <https://rutube.ru/video/c95dbdde5b81ea9b9dc9d72452d278b9/>. Acesso em 8 de Janeiro de 2019.

COHL, Emile; DURAND, Jean; FEYDER, Jacques; LACROIX, George-Andre; ARNAUD, Etienne. **Gaumont treasures (1908-1916)**. Produção de Gaumont Company. V. 2, 3 DVDs, 598 min. Estados Unidos da América: Kino Lorber Filmes, 2011.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.) **Cinema e corpo**. Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

GUY, Alice; FEUILLADE, Louis; PERRET, Leonce. **Gaumont treasures (1897-1907)**. Produção de Gaumont Company. V. 1, 3 DVDs, 600 min. Estados Unidos da América: Kino Lorber Films, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

SABADIN, Celso. Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: uma genealogia do discurso patologizante. Universidade Federal de Pelotas (Dissertação de mestrado), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: "O ventre de Paris" (1873), de Zola. *Educación Física y Ciencia*, v. 22, n. 1, e115, 2020.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Por que o termo "gordo" se tornou politicamente incorreto no Brasil? *Anais do VI Congresso SulBrasileiro de Ciências do Esporte, 2012*. Rio Grande (RS). Disponível em: <
<http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccepted>>. Acesso em: 19/06/2017.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. **Movimento**. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Representações da obesidade no cinema: o "burguês gordo" em *A greve* (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

ZOLA, Emílio. **O ventre de Paris**. São Paulo: Cia. Brasil, 1956.

4.4 Roscoe "Fatty" Arbuckle

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DOS CURTAS-METRAGENS DE "FATTY" ARBUCKLE

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: ANALYSIS OF "FATTY" ARBUCKLE SHORT FILMS

Resumo: O objetivo do presente artigo foi analisar as representações da obesidade nos curtas-metragens mudos de Roscoe "Fatty" Arbuckle. A amostra foi composta por catorze filmes publicados entre 1917 e 1927. Utilizou-se a metodologia da análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Os resultados apontaram a existência de uma representação positiva, que associa a condição dos personagens realizados por Arbuckle com heroísmo, força física, posições sociais elevadas e/ou bem-sucedido com mulheres. Ressalta-se, entretanto, que não houve uma consistência total nesta tendência, havendo casos de representações negativas, em que o gordinho age como *trickster*, inescrupuloso e/ou injusto. Apesar disso, a série fílmica analisada, roteirizada e dirigida pelo próprio "Fatty" Arbuckle explicita representações mais positivas que as do magrinho Buster Keaton, que atua nesses filmes somente como coadjuvante. Do mesmo modo, o ator Al St. Johson também atua com personagens desabonadores, tal como vilões. Assim, concluiu-se

que houve um certo “viés de corporeidade” nas representações da obesidade e de seus precursores conceituais, tornando o material analisado uma importante fonte primária para a história da obesidade.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The objective of this article was to analyze the representations of obesity in the short films of Roscoe "Fatty" Arbuckle. The sample consisted of fourteen films published between 1917 and 1927. The methodology of the enunciation discursive analysis was used in a Foucaultian perspective. The results pointed to the existence of a positive representation that associates the condition of the characters performed by Arbuckle with heroism, physical strength, elevated social positions and / or successful with women. It should be emphasized, however, that there was no total consistency in this tendency, with cases of negative representations, in which the chubby acts as trickster, unscrupulous and / or unfair. In spite of this, the film series analyzed, scripted and directed by the "Fatty" Arbuckle himself, expresses more positive representations than those of the petite Buster Keaton, who acts in these films only as an adjunct. Likewise, the actor Al St. Johson also acts with dishonorable characters, such as villains. Thus, it was concluded that there was a certain "bodily bias" in the representations of obesity and its conceptual precursors, making the analyzed material an important primary source for the history of obesity.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Em meados do século XVIII, encontram-se os primeiros discursos patologizantes⁴¹ da condição atualmente denominada obesidade, que especifica um acúmulo excessivo do tecido corporal adiposo como uma doença. Essas formulações de uma inversão valorativa da corpulência, como era chamada, foram engendradas, principalmente, na França e Inglaterra. A condição – até então valorizada como bela, rica e salutar – começa a ser alvo de problematizações de diferentes modos, como no âmbito estético, moral, da saúde, socioeconômico e, até mesmo, político. Por cerca de um século, os discursos de inversão valorativa vão florescer em campos específicos, como na medicina, mas sem quaisquer

⁴¹ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

fundamentos científicos, com um discurso patologizante, sem, porém, realmente se popularizar, o que só ocorrerá ao longo do século XX (SANTOLIN, 2012).

Ainda que tais fatos já sejam conhecidos, não se sabe como ocorreu a popularização de uma inversão sociocultural de valores milenares relacionados à corporeidade. Além de acontecimentos reais, tais como a urbanização, cogita-se que um acontecimento sociocultural de tamanha envergadura demande também uma ferramenta de comunicação em massa de convencimento poderosa.

Neste sentido, tendo por hipótese que o cinema, inventado no final do século XIX, pode ter sido um instrumento midiático de massa para a difusão dos novos valores relativos à obesidade e seus precursores conceituais. Compondo uma história serial mais ampla, o presente artigo buscou se debruçar sobre uma série de filmes de Roscoe “Fatty” Arbuckle (1887-1933) (Fig.1).

De acordo com Sabadin (2000), na década de 1910, “Fatty” Arbuckle só perdia em popularidade, para Charles Chaplin. O adjetivo *fatty*, em inglês, significa “gordinho”, demonstrando que a corporeidade do ator não era irrelevante para o público, tornando-se o apelido pelo qual ele ficou conhecido nos países anglófonos. No Brasil, o ator-personagem ficou conhecido como Chico Bóia, o que mantém pouca relação com seu corpo.



Figura 7 - Roscoe "Fatty" Arbuckle
(Fonte: IMDb, 2018)

Sua carreira cinematográfica começou por volta de 1909, mas os filmes que serão analisados nesta pesquisa se situam entre 1917 e 1919, época em que Arbuckle contracenou com Buster Keaton – nome artístico do ator e diretor norte-americano Joseph Frank Keaton (1895-1966) (Fig.2). Na época, Keaton era apenas um coadjuvante secundário dos filmes do gordinho, mas, posteriormente, viria

a se tornar mais famoso.

Arbuckle e Keaton atuaram



Figura 2 - Buster Keaton (Fonte: IMDb, 2018)

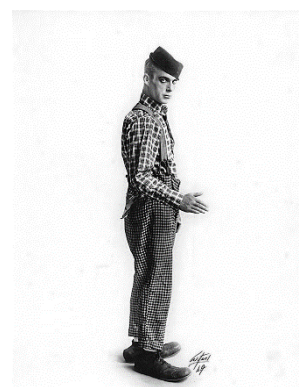


Figura 3 - Al St. Johnson
(Fonte: IMDb, 2018)

junto entre 1917 e 1919. De acordo com Sabadin (2000), a maioria dos curtas realizados por eles nesse período foram perdidos por falta de conservação. Os curtas-metragens de Keaton realizados em parceria com “Fatty” foram roteirizados, dirigidos e protagonizados pelo próprio Roscoe, cuja parceria principal de atuação ficava mais a cargo do ator Al St. Johnson (1893-1963) (Fig.3). Com o término da carreira do “gordinho”, após uma acusação e processo – no qual foi inocentado – de homicídio de uma atriz, Keaton passou a roteirizar, dirigir e protagonizar seus próprios filmes, contracenando com o ator Joe Roberts, que também era gordinho (IMDb, 2018).

Tem-se, portanto, precursores da fórmula cômica do gordo e do magro, que será explorada não somente por Laurel e Hardy, mas também por outros realizadores da comédia muda. Como destacado por Sabadin (2000, p.136), assim como para a composição desta dupla, a ideia “era fazer humor através da união dos extremos”. Há diversas possibilidades de contraposições, na composição de extremos, mas, como ressaltado por Melo (2011), o cinema desde o princípio, foi centrado no corpo, como a atração maior. Também por isso, cogita-se que o cinema possa ter sido uma importante ferramenta de difusão da inversão de valores em relação à obesidade e seus precursores conceituais, iniciada em meados do século XVIII, mas popularizada somente ao longo do século XX (SANTOLIN, 2012).

Neste sentido, com intuito de investigar as representações cinematográficas da obesidade no cinema mudo, no presente artigo, buscou-se analisar uma série de curtas-metragens do ator, roteirista e diretor Roscoe “Fatty” Arbuckle, produzidos no período de 1917 a 1927.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos filmes de curtas-metragens mudos do ator, diretor e roteirista Roscoe “Fatty” Arbuckle, produzidos entre 1917 e 1927, constituídos como fontes históricas primárias.

A série fílmica abrangeu, no total, um período de dez anos e a amostra foi composta por catorze filmes. Houve, portanto, uma média 1,4 filmes por ano, que somaram 336 minutos ou cerca de 5,6 horas. A duração dos filmes varia de 13 a 33 min., com média de 24 min.

De acordo com a lei de direitos autorais⁴², todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*, ferramenta que foi utilizada nesta pesquisa.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

⁴² Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Dos catorze filmes que compuseram a amostra, somente no curta-metragem *The iron mule* (1925) não foi encontrado conteúdo considerado relevante para o objetivo desta pesquisa. As descrições, análises e interpretações dos demais filmes podem ser consultadas nas subseções abaixo.

3.1 *Coney Island* (1917) – 25 min. 31 seg.

A direção e o protagonismo são de Arbuckle, com Buster Keaton, Al St. John e Agnes Neilson atuando como coadjuvantes. Esta faz o papel da esposa do gordinho, representada como dominadora, mandona e insuportável para o marido.

Já o personagem de Arbuckle é conquistador, mulherengo, libidinoso, forte fisicamente, quase irascível, esperto, perspicaz. De um modo geral, a representação não é desabonadora ou negativa. Um empurrão dele é suficiente para lançar o outro personagem magro a distância. Uma pancada com o cassetete é suficiente para desmaiar os guardas. Uma marretada na cabeça de Keaton no jogo é suficiente para atingir a pontuação máxima. Um chute ou arremesso de uma roupa em Keaton é suficiente para jogá-lo longe.

A perspicácia do personagem pode ser constatada no ardil para se livrar da esposa, na artimanha para incriminar o outro personagem magro perante o guarda, na fantasia de mulher para entrar na sauna (clube, piscina ou algo assim). Perspicaz também na luta com o outro personagem magro na lagoa. Sem dúvida, ele não é representado como bobo, lerdo, retardado, etc. Mulherengo por dar em cima de outras mulheres mesmo sendo casado. Conquistador por conseguir a namorada de Keaton. Libidinoso por começar a suar na sala de banho de mulheres.

Algumas passagens, entretanto, apresentam-no também como misantropo, oportunista, tal como quando é ajudado por Keaton a sair da piscina, derrubando-o, mas não o ajuda, roubando-lhe, ainda, a namorada. Ou quando prende, ao final, a própria esposa para livrar-se da chatice dela.

Há uma passagem rápida que sugere gula, em que ele come vorazmente um sorvete inteiro, mas que não ofusca a positividade geral das enunciações precedentes.

Ele faz par com Keaton mais ou menos com um prenúncio do que o gordo e o magro fariam. A magreza de Keaton fica ainda mais destacada contraposta à corpulência de Fatty.

Não há qualquer sugestão patológica à corpulência de Fatty. Nada que sirva como sugestão de incapacidade, disfuncionalidade, redução da qualidade de vida, da saúde, da beleza, do poder, da moralidade, etc. Parece haver uma positividade geral na representação. Também não há, entretanto, tais tipos de insinuações em relação aos magros – Keaton, o dançarino, o velho amigo, etc. A questão da corpulência, portanto, não parece pertencer ao âmbito dos processos de saúde-doença.

3.2 *Oh Doctor!* (1917) – 23 min.

Roteiro de Jean C. Havez e Joseph Anthony Roach. Direção de Arbuckle, que também interpreta o Dr. Fatty Holepoke, o protagonista, enquanto Keaton interpreta Junior, seu filho. O pai se mostra, por diversas vezes, agressivo e violento para com o filho, apesar de temer a esposa. Em parte, a irritação do médico advém de uma aposta perdedora numa corrida de cavalos.

Em determinado momento, o personagem do doutor apresenta até certa perversidade, ao direcionar seu carro sobre um grupo de vendedores de antibióticos, que prometiam levar os médicos à falência. O automóvel atropela-os e o médico ri. Por ser ortopedista, ainda vai ao encontro dos feridos para entregar-lhes seu cartão de visita.

Mas o personagem também demonstra outras facetas, como, ao flertar com outra moça, gentil, mulherengo, galanteador e infiel, já que casado.

O enganador, entretanto, acaba enganado, ao realizar uma consulta, posteriormente, à moça do flerte e que só pretendia, junto a um cúmplice, roubar-lhe. Furta não somente o dinheiro, mas o cúmplice ainda se apropria do colar de sua esposa.

Numa segunda visita à “amante”, a esposa vai em busca de seu colar e só não pega os amantes no flagra por quê o doutor se esconde num outro cômodo. Para escapar, disfarça-se de policial. Por fim, estar trajado de policial acaba servindo para afugentar os membros de um clube de apostas ilegais em corrida de cavalos que ele frequentava, deixando todo o dinheiro das apostas para trás – ou seja, para o doutor. Assim, apesar das vicissitudes que passa, o personagem do gordinho se dá bem no final.

3.3 *His wedding night* (1917) – 19 min.

Curta-metragem escrito por Joseph Anthony Roach e Arbuckle, que também dirige e protagoniza o filme. Seu personagem atua como um atendente num bar-farmácia e já no começo do filme percebe-se que o perfil repete a dos demais filmes, mostrando-se um homem seguro de si, corajoso, esperto, um pouco imoral e conquistador de mulheres.

Ele flerta com uma moça, descrita unicamente como a filha do dono da farmácia. Ela retribui, mas há um pretendente rival, de nome Al. Al pede-a em casamento, mas ela rejeita, explicando que gosta do personagem de Arbuckle, realizando um gesto com os braços que simula uma barriga enorme. Ainda que seja uma descrição um pouco estigmatizante, por reduzir uma pessoa à tal característica, a corporeidade do personagem não é representada como um obstáculo a nada – inclusive, à conquista da moça.

O pretendente rejeitado não fica satisfeito e briga com a moça, fazendo Arbuckle defendê-la. Ele demonstra grande força física em comparação ao seu rival magro.

Keaton faz o papel de um personagem coadjuvante – um entregador desastrado de uma encomenda (um vestido para a mocinha). Para ajudar a moça na escolha, o entregador prova o vestido.

Com a ajuda de dois capangas, Al sequestra a mocinha, tramando para forçá-la a se casar com ele. Arbuckle, porém, persegue-os e resgata-a. No momento em que ia se casar, entretanto, descobre que era o entregador quem estava com o vestido. Por fim, novamente, Arbuckle recorre à força e à violência física por irritação contra o engano.

3.4 *The rough house* (1917) – 19 min.

Em tradução literal, a casa áspera. Roteiro e direção de Arbuckle e Keaton. O personagem de Fatty é o protagonista e começa a trama dormindo, deixando um cigarro cair e colocando fogo no quarto. Sua tentativa de apagar o incêndio é com uma pequena xícara, demonstrando carência de inteligência. Ele ainda para no caminho entre a torneira na cozinha e o quarto para comer uma maçã e tomar algo, problematizando mais sua atitude incompatível com a situação – também por priorizar a barriga. Formações discursivas típicas na história da obesidade – o gordo burro e o gordo guloso (SANTOLIN, 2012).

Keaton atua como três personagens distintos – o entregador, o jardineiro e o policial – todos papeis coadjuvantes de funcionários. Aparentemente, nos filmes dirigidos, posteriormente, por Buster, os personagens que resguardará para si continuarão sendo pobres, como em *Day Dreams* (1922) e *Cops* (1922), mas que não irão trabalhar. Assumindo a posição do pobre magro nos filmes que dirige, Keaton parece enunciar como pode a esperteza, a perspicácia, a malandragem, a sorte e a audácia permitir uma vitória sobre os ricos gordos, pois estes se tornam os enganados nas tramas dos filmes que dirigiu.

Interessante também notar como tal fato se relaciona diretamente à quem dirigiu e escreveu os filmes – se foi Roscoe “Fatty” Arbuckle ou Buster Keaton – ou seja, o gordo ou o magro. Quando escrito e dirigido pelo gordinho, os papeis reservados para o magrinho consistem em atuações típicas de palhaços circenses –

piruetas e quedas. Quando este escreve e dirige, reserva para si um papel bem distinto, cujo humor não vem mais de peripécias corporais.

Dando sequência à trama, quando as mulheres têm notícia do incêndio no cômodo ao lado, exigem que medidas mais drásticas do que aquela sejam tomadas, levando o gordinho a pedir que o jardineiro traga uma mangueira. Em posse desta, o fogo é facilmente apagado, mas não sem que o causador, em posse da mangueira, molhe várias pessoas.

Passado o susto, a família senta-se à mesa para uma refeição. O personagem de Arbuckle é o marido, homem, aparentemente, bem-sucedido, com dois empregados domésticos. Ele executa uma pequena brincadeira com a comida, fazendo uma das funcionárias rir. Aqui o gordo aparece como espirituoso, carismático e divertido. Não como alvo da risada, mas como aquele que faz os outros rirem.

Mas também acontece de tal personagem ser motivo de riso, quando vai comer uma fruta cuja polpa lhe espirra na cara. Quando vai limpar, ainda suja a cara com a mão de bolo. A empregada doméstica que vê toda a cena e ri. Ele demonstra uma certa irritação e, em seguida, a funcionária, ao se dirigir à cozinha, escorrega e cai no piso molhado, como uma espécie de castigo por ter rido do patrão.

Já os personagens magros de Keaton, todos são desastrados, azarados, tolos, errando e caindo continuamente. Há um segundo ator magro e parecido com Keaton – Al St. John – que interpreta o papel de empregado doméstico também, atuando no mesmo sentido que os personagens daquele.

Num breve plano, entrecortando a cena da cozinha entre a empregada doméstica e o entregador, o personagem de Arbuckle aparece acrescentando torrões de açúcar a sua xícara. Ele coloca várias unidades, claramente buscando um efeito cômico pelo excesso.

Na cozinha, o personagem de Keaton e de John começam uma briga pela pretendente – a empregada. Quando um deles foge para a sala, esbarra no gordinho, que cai sobre a mesa e depois no chão. Após levantar, ele tira o paletó e se mostra bastante corajoso para enfrentar um dos briguentos que está com um facão na sala. Ele é, entretanto, atingido na cabeça por um vaso arremessado pelo

desarmado. Depois, a briga continua, passando a outro cômodo e voltando à sala, acarretando novas consequências negativas para o gordinho.

No fim, quem ganha é o dono da casa, que agride o agressor que portava um facão, botando-o para correr da casa. Um policial que passava prende os dois briguentos e o gordinho se mostra satisfeito. Ele vê a mocinha, sua empregada, alvo da disputa, ferida no chão e vai ajudá-la, mostrando-se galanteador. Sua esposa, entretanto, chega e vê a cena. Perto dela, ele age de modo infantil, tal como se fosse filho. Ela é agressiva e dá-lhe um tapa pelo estado que está a casa, mas ele revida, fazendo-a enfurecer-se, a ponto de tirar o casaco e o chapéu, esganando-o. Ela e outra mulher ordenam que o gordinho limpe toda aquela bagunça, entregando-lhe uma vassoura e uniforme da empregada. Ele, servilmente, obedece.

Como cozinheiro, o personagem do gordinho continua se mostrando perspicaz e criativo – pois usa um ventilador para cortar e põe a mesa levando tudo embrulhado no pano. Ele preparou uma refeição para convidados e, aparece, posteriormente, já trajado novamente como dono da casa. Mostra-se um pouco inconveniente ao retirar a peruca de um dos convidados.

Ele também atua como garçom do jantar, usando uma esponja para servir a sopa. Depois, incomodado com o barulho que um dos convivas faz ao sugar o conteúdo da colher, entrega-lhe um canudo, mas mesmo assim permanece o incômodo, levando o gordinho a agredi-lo. Uma breve confusão se instala, mas o gordinho retorna para a cozinha, para sua função.

Na falta de rum, para flambar o prato que havia preparado, coloca gasolina, iniciando, novamente, um incêndio, na sala dessa vez. Mais uma vez, seu método de apagar o fogo – tacar pratos – é ineficiente. Um dos convidados aproveita a situação para se dirigir ao quarto do casal e furtar um colar da esposa. O roubo é descoberto e o ladrão consegue fugir, iniciando uma perseguição. Uma arma é entregue para o gordinho, mas esse só atira errado. Ele aparece correndo, não apresentando limitação de mobilidade. Por fim, com ajuda de policiais igualmente atrapalhados, o ladrão é pego e o colar recuperado, terminando assim o filme.

3.5 *The butcher boy* (O garoto açougueiro, 1917) – 30 min.

Este curta também foi escrito por Arbuckle e Joseph Anthony Roach e dirigido por Arbuckle, que também é o protagonista. Dessa vez, seu personagem é um açougueiro.

Numa das cenas, Fatty corta a carne e, ao pesá-la, apoia-se juntamente na balança. O intertítulo brinca: “*That’s what they mean by putting some weight into it!*”. Em tradução livre, “É isso que eles querem dizer por ‘colocar algum peso nisso!’”. Trocadilho que explora também a questão do peso do gordinho.

Assim como em “*His wedding night*”, há uma mocinha, Amanda, filha do dono do açougue-mercearia, que tanto o personagem de Fatty quando o de Al St. John pretendem conquistar, tornando-os rivais. Do mesmo modo, a moça tem seu preferido – o gordinho, como ela própria se refere a ele – chamando o outro pretendente de *slim* (magro, em inglês).

O personagem de Buster é um coadjuvante – um cliente desordeiro e inconveniente da lojinha. Na relação com o atendente, entretanto, é sempre o personagem de Keaton que se dá mal.

Ao ver o casal junto, o pretendente rival magro parte para a agressão, mas o gordinho se mostra mais forte fisicamente, dando-lhe uma barrigada e derrubando-o facilmente. Depois, taca-lhe pacotes de farinha, enquanto a mocinha vibra. Ao entrar na loja durante a briga, Buster também é acertado, acreditando ter sido o outro magro. Ambos começam uma briga entre si, enquanto o gordinho e a mocinha se afastam para o açougue e observam a confusão. Retornam depois, quando a disputa já se tornou generalizada na loja, para tacar mais alguns pacotes de farinha nos magros.

Terminada a confusão, o dono da mercearia manda sua filha embora, para um colégio internato para mulheres, deixando os pretendentes arrasados. Por não ser permitido homens, o gordinho se veste de mulher para conseguir entrar no colégio e ver sua amada Amanda. O travestimento, por si só, nesta situação, parece já ter almejado comicidade.

Talvez a incoerência dos personagens gordinhos seja em decorrência da inversão valorativa em processo no âmbito sociocultural. Por um lado, há o respeito,

a autoridade, a dignidade, a honra, a reverência e o temor que pessoas corpulentas em posição de poder ainda representam e suscitam na sociedade. Por outro lado, há novos valores emergindo, incitando expressões de desrespeito e irreverência para a característica corporal em questão. Sendo mais arriscado fazê-lo no mundo real, recorre-se às representações para tal, que, permeadas por esse conflito de valores no mundo real, torna-se igualmente ambígua, inconsistente e incoerente. Há, por exemplo, a irreverência e a vingança proveniente do ressentimento em representar um gordo ridicularmente trajado com um vestidinho e peruca. A máxima seria algo como “se não pode com eles, ria-se deles”. Em outros momentos, entretanto, há nessas representações uma grande carga de venerabilidade e medo da potência corporal que a corpulência excessiva representava no imaginário popular.

Mas também o magro se traveste para entrar no colégio e ter acesso à mocinha. O travestimento, portanto, não foi um recurso cômico exclusivo para causar riso com o gordinho. Dentro da escola, ambos acabam, novamente, se esbofeteando e – mais uma vez – o gordinho se mostra mais forte e violento. Depois, entretanto, apanha na bunda da supervisora geral. Enquanto isso, o magro introduz seus dois capangas dentro do colégio para tentar sequestrar a mocinha, sendo salva pelo gordinho, com a ajuda das outras internas, da supervisora, da mocinha e de um cachorro.

3.6 *The cook* (1918) – 22 min.

Curta-metragem com roteiro e direção de Arbuckle, que também é o protagonista – um cozinheiro num restaurante. Keaton atua como garçom e assistente do *chef*. Dessa vez, a participação de Buster é consideravelmente mais destacada. A dupla assume os papéis centrais, atuando semelhante a Hardy e Laurel em *O Gordo e o Magro*.

O gordinho se mostra bastante habilidoso na cozinha, realizando ações acrobáticas com louças e com a comida, enquanto seu assistente/garçom assume um papel galanteador. Enuncia-se a possibilidade de gordos serem habilidosos. Trata-se de enunciado oposto de uma mesma formação discursiva que realiza

associações entre a corporeidade e o grau de habilidade. Neste caso, o mais comum são os enunciados que sugerem que pessoas gordas são menos habilidosas e atrapalhadas – o que se denominou, em outros artigos da pesquisa sobre a história da obesidade no cinema, de gordo-trapalhão.

Apesar desta divergência inicial, posteriormente, o gordinho se empolga com a dança e começa a quebrar, propositalmente, muitas louças. Ele abandona seu posto na cozinha e se dirige ao salão do restaurante, quebrando pratos, xícaras e copos que carrega, inebriado com a dança, tipo árabe. Retornando à cozinha, ele satiriza Cleópatra, tornando uma linguixa sua serpente e uma cabeça de repolho um amado mordido. A encenação é tão boa que todos no restaurante param de jantar para observar e aplaudir o cozinheiro.

O gordinho cozinheiro não é somente habilidoso, mas também cômico e divertido – juntamente com seu assistente, ele dança, utilizando panelas e frigideiras como apetrechos vestuários. Há uma formação discursiva que associa a corporeidade ao comportamento ou à personalidade, sugerindo que pessoas gordas seriam divertidas, engraçadas, verdadeiros palhaços do grupo. Como destacado por Goffman (1980), muitas vezes, aos estigmatizados reserva-se certa posição social específica, como um mascote do grupo, para ser aceito, sob a pena de ser excluído, caso não aceite o papel que lhe está sendo imposto.

Após a dança de Arbuckle, Al St. Johson entra em cena, com um personagem de um palhaço, que tira uma moça, pretendida também pelo personagem de Buster, para dançar. Ambos começam uma briga, com certa dose de humor, acrobacias e violência, causando acidentes e confusões por todo o restaurante. O palhaço serve um pouco como vilão na trama, sendo atacado e perseguido por um cachorro.

De volta ao restaurante, Arbuckle, Keaton e mais dois coadjuvantes são mostrados sentados à uma mesa, comendo espaguete. Algumas *gags* cômicas relacionadas à massa e o modo de comer, mas nada que esteja propriamente associado à corporeidade dos personagens. O *clown* vilão interrompe a refeição, caindo do telhado em cima da mesa.

Terminado o dia de trabalho, os funcionários do restaurante podem ir para casa. Ambos pegam uma charrete de bode, mas a do cozinheiro gordinho não suporta seu peso e vira para trás, deixando o animal suspenso no ar. Enunciados

relacionados ao peso excessivo dos gordos pertencem a uma formação discursiva relativamente recorrente. Há vezes, entretanto, que tais enunciações são positivadas, como nas lutas corporais (SANTOLIN, 2021), enquanto em outras, dado o contexto, podem ser consideradas negativas, tal como neste caso da charrete.

Nada acontece com a charrete de Buster, acompanhado da moça. Vale destacar que neste filme, os papéis se inverteram em relação à mocinha, que, geralmente, era a amada do gordinho em outros filmes.

Fatty aparece, então, na beira do mar, pescando com uma vara descomunalmente longa. A sequência foi filmada contra o Sol, deixando ver somente a silhueta do cozinheiro e do cachorro, sendo entrecortada com planos da mocinha rindo da pescaria dele.

O palhaço-vilão reaparece, perseguindo a mocinha, que para escapar salta de cima da montanha russa no mar. Gordo e magro correm para salvá-la – ambos atrapalhadamente – terminando o filme com os três na água.

3.7 *Good night, nurse!* (1918) – 26 min.

Mais um curta escrito e dirigido por Arbuckle, que também é o protagonista. O filme começa com o personagem principal numa rua, debaixo de chuva, bêbado, tentando acender um cigarro. Ele traça roupa semelhante à de Chaplin, além de apresentar um comportamento semelhante à do vagabundo.

Keaton atua em dois papéis – o de uma moça com um guarda-chuva, logo no começo do filme; e do Dr. Hampton, um médico especialista em curar alcoolismo, a quem o protagonista recorre para tratamento.

No consultório, o gordinho dança, mostrando-se apto fisicamente para tal, mesmo estando bêbado. Cabe ressaltar que no discurso patologizante da obesidade, assume-se uma incapacidade motora e inaptidão cardiorrespiratória como características das pessoas com gordura corporal excessiva, tal como se pode ver no curta *Hidrotherapie fantastique*, de 1909, de Georges Méliès (GEORGES, 2010). Ao representar um personagem gordo bailando, realizando peripécias físicas,

sem quaisquer limitações motoras ou cardiorrespiratórias, portanto, enuncia-se subjacentemente – e demonstra-se – que esta característica não acarreta necessariamente disfunções. Arbuckle introduz tais ações não somente nesse filme, mas em vários outros curtas.

Também vale pontuar que tais desempenhos não são colocados como exemplares, mas como recursos cômicos, numa perspectiva, talvez, irreverente de retratar uma pessoa gorda – do tipo que se via em posições de autoridade – realizando ações vexatórias nas representações cinematográficas.

No dia seguinte à essa primeira visita, o gordinho se dirige, junto com sua esposa, novamente à clínica, que parece mais um sanatório/hospital, para iniciar seu tratamento. Uma das pacientes loucas corre e se agarra ao gordinho, que não faz desfeita – apesar da esposa – dando beijinhos na interna. Não é a primeira vez que nos curtas roteirizados e dirigidos por Arbuckle, seu personagem, gordinho, é galanteador, mulherengo e, até mesmo, infiel. Há uma formação discursiva que relaciona a adiposidade corporal excessiva à questão do (in)sucesso com as mulheres, ao *sex appeal*, à atratividade ou falta dela (em mulheres) (SANTOLIN, 2012). Comumente, entretanto, os enunciados são no sentido de representar os gordos como mal sucedidos no amor, no sexo e no flerte – indesejáveis por serem gordos(as). Talvez por ser gordo, Arbuckle tende a representar de modo oposto – um personagem gordinho bem sucedido, garanhão, desejável, atraente para as mulheres e “pegador”.

O gordinho não deseja ser internado e tenta escapar. Acaba por engolir um termômetro e é levado para cirurgia para retirar o objeto. Após o procedimento, a paciente que lhe havia beijado vai até seu quarto e pede ajuda para fugir do sanatório. Eles conseguem fugir, mas, logo ao sair, a moça expressa desejo de voltar, demonstrando ser realmente louca. Resta ao gordinho, só, tentar a fuga, que ele busca disfarçando-se de mulher. Mostra-se perspicaz, mas é desmascarado e tem que recorrer à fuga típica, sendo perseguido pelo personagem médico de Keaton.

Na fuga, o gordinho corre intensamente, demonstrando, mais uma vez, ter aptidão física ótima. Ele para, entretanto, para descansar, exibindo-se bastante exausto. Ao se recostar num poste, com um cartaz recém colocado, o número do

cartaz adere à sua camiseta, passando a ser confundido com um dos competidores de uma corrida de rua que acontecia. Na fuga alucinada do médico e dos enfermeiros, cruza a linha de chegada da competição em primeiro lugar e é brindado como campeão, recebendo uma grande soma de dinheiro. Os profissionais do sanatório, entretanto, alcançam-no e, após um certo esforço, conseguem leva-lo novamente para o hospital e para a mesa de cirurgia. Num *plot twist* interessante, ele acorda da anestesia e descobre que todo o ocorrido não passou de um sonho.

3.8 *Moonshine* (1918) – 23 min.

Mais um curta escrito e dirigido por Arbuckle. O filme é bem diferente dos demais em relação à fotografia e parece satirizar filmes de faroeste. Também há intertítulos com referências metalinguísticas engraçadas à produção cinematográfica – algo bastante criativo e inovador.

O gordinho faz o papel de capitão e Keaton é seu ajudante. Papel de liderança, autoridade e poder – uma formação discursiva recorrente que associa a gordura corporal excessiva à tais posições. Os parceiros, entretanto, logo se mostram atrapalhados, criando situações em que o respeito que a posição lhe oferecia se perde, constituindo-se mais como uma irreverência cômica do que realmente como pertencente à uma formação discursiva que atribui autoridade real à figura do obeso.

As piadas propriamente ditas não são sobre a corporeidade e nada enunciam sobre a obesidade. Assim, só secundariamente ocorre uma enunciação associativa entre o fato de um dos personagens ser nomeadamente gordinho e os acontecimentos que lhe ocorrem, as características que são imprimidas ao personagem, as ações que realiza, etc.

O ator Al St. Johson se insere novamente na trama como um pretendente preterido à mocinha, que reage à sua tentativa. O acontecimento, entretanto, é mal interpretado pelo pai da garota que só não bate nela porque o capitão corre para impedi-lo. Atitude, a princípio, heroica, cavalheiresca, portanto, tal como em outros curtas escritos e dirigidos por Arbuckle.

Logo após isto, entretanto, o capitão chama a atenção da menina, chamando-a de filha ingrata, esganando-a, levantando-a e jogando-a no rio. Esta atitude comporta enunciados incomuns na história da obesidade no cinema. Há uma formação discursiva bastante recorrente de gordos irascíveis, fortes e até violentos, tal como se vê neste trecho – mas geralmente com outros homens, não com mulheres (SANTOLIN, 2012; 2021).

Numa segunda reviravolta desta sequência, após ter sido arremessada, a mocinha se levanta e vai em direção ao gordinho dizendo amá-lo, abraçando-o e beijando-o. O pai dela observa e demonstra indignação com a situação. Mesmo assim, aceita o casal. O personagem do gordinho se mostra, novamente, conquistador e bem-sucedido com mulheres.

O pretendente rival, porém, não aceita a derrota e inicia um duelo de tiros com o gordinho. Na perseguição, o capitão e seu ajudante acabam entrando numa passagem secreta de um grupo, que faz o gordinho refém, tentando mata-lo por algumas vezes. Ele sobrevive às tentativas e vence os vilões. Ironicamente ao final, quando o ajudante sugere que seu chefe era o herói e que poderia casar com a mocinha, o gordinho rejeita, dizendo que já era casado, mandando o ajudante em seu lugar.

Essa última revelação faz com que a cena do flerte e dos beijos com a mocinha tornem o personagem não só conquistador e bem-sucedido com as mulheres, mas infiel e mulherengo.

3.9 *The bell boy* (1918) – 33 min.

Mais um curta escrito e dirigido por Arbuckle. Dessa vez, o gordinho e Keaton atuam como mensageiros atrapalhados de um hotel. A posição de recepcionista ficou com Al St. Johson. Comumente, nos filmes roteirizados por Fatty, as posições de autoridade e poder eram resguardadas para si mesmo, tornando este curta uma exceção.

Além de atrapalhado, o mensageiro gordinho apresenta várias facetas comportamentais e de personalidade distintas, tais como divertido, corajoso e

agressivo. Assim como nos demais filmes escritos por Roscoe, os personagens parecem não ter uma persona consistente, bem desenvolvida. Mesmo a trama, às vezes parece um pouco secundária às acrobacias, trapalhadas, confusões, mantendo tais obras quase ainda como um “cinema de atrações”.

Novamente, o gordinho dança – sozinho e depois acompanhado da mocinha – e se mostra apto fisicamente, sem que a sua corporeidade lhe seja limitante em nenhum momento. Além disso, também se mostra, mais uma vez, galanteador e conquistador.

De um modo geral, as piadas guardam pouca relação com a gordura corporal excessiva em si – pode-se imaginar facilmente um outro ator qualquer, magro, atuando em tais papeis e as *gags* sendo engraçadas do mesmo modo por não se relacionarem ao fato de o ator ser gordo. Não se pode, entretanto, desprezar o impacto que as representações podem ter para criar associações mesmo nos casos em que foram tematizadas secundariamente ou mesmo não tematizadas. Inclusive, tais tipos de abordagens, talvez, possam ser mais efetivos no poder de influência.

Juntamente com o outro mensageiro (Keaton) e o recepcionista, os três funcionários impedem um roubo a banco, atuando como herói da trama. No fim, o gordinho recebe uma recompensa em dobro por sua valentia perante os criminosos, além de ficar com a mocinha.

3.10 *Out West* (1918) – 25 min.

Curta-metragem escrito por Natalie Talmadge e Roscoe Arbuckle, que também dirige e protagoniza o filme. O personagem de “Fatty” é um malandro, tipo andarilho, vagabundo, que aparece, a princípio, viajando clandestinamente num trem, escondido dentro de um tanque de água. Ele também rouba comida dos passageiros, mostrando-se perspicaz – ainda que negativamente.

Poucas foram as vezes que o gordinho foi representado efetivamente comendo, sendo rara a ocorrência da formação discursiva que associa a gordura corporal excessiva com a gula. Também neste caso, mostra-o comendo um

sanduíche – talvez um pouco grande, mas muito rapidamente, somente uma mordida, sendo interrompido pelos tiros e perseguição das vítimas do roubo.

Ele corre no teto do trem, salta e – ao lado do trem em movimento – acende um cigarro, esperando o momento oportuno para subir novamente na locomotiva. Mostra-se, tal como em outros curtas, apto fisicamente – sem quaisquer limitações motoras ou físicas.

Ao ver que seus perseguidores continuam a caçada a si, Fatty descarrilha parcialmente o trem, para que eles não tenham acesso a ele. Feito isso, ocupa o lugar antes ocupado pelos vilões, para banquetear-se. Mas não só de sorte vive um malandro – e a locomotiva interrompe e inverte seu movimento para reconectar o vagão solto, permitindo que os três homens coloquem as mãos no gordinho, que é, então, realmente lançado fora do trem.

Sem recurso, o “herói” caminha até a cidade mais próxima, dirigindo-se à um *saloon* típico de faroeste. O dono do estabelecimento é Bill Bullhorn, personagem de Buster Keaton. Bill acredita que o álcool cura qualquer doença, além de se mostrar bastante dominante e impiedoso na manutenção da ordem e da paz em seu bar.

De volta ao gordinho, delirante no deserto, encontra uma pocinha de água, a qual recorre para aplacar a sede, prostrando-se em quatro apoios para tomar água como um animal. A água da poça desce numa velocidade incompatível com a capacidade humana de ingestão de líquidos, o que serve como mais um efeito cômico. Três indígenas veem a cena por detrás e um deles exclama: “*Look! Big fat paleface!*” – “Vejam! Cara pálida grande e gordo!”. Os indígenas preparam seus arcos e acertam três flechas nas nádegas empinadas do gordinho, que grita e corre para um lado e para o outro. Enquanto isso, os nativos riem-se e exclamam: “*Catch him! Plenty food for winter!*” – “Pegamos ele! Muita comida para o inverno!”. Antes que eles executem suas intenções canibais, entretanto, Fatty consegue fugir.

Esta sequência é uma das poucas que tematiza mais diretamente a corporeidade dos personagens de Fatty como recurso cômico. Neste caso, pode-se dizer que a representação enunciou, a princípio, uma similaridade entre o gordo e outros animais, no modo de se alimentar; e, posteriormente, comparando-o à um animal de caça, com grande massa corporal.

Um terceiro personagem – Wild Bill Hiccup – de atuação de Al St. Johson, entra na trama como bandido desejoso de assaltar o *saloon*. Enquanto o assalto ocorre, o gordinho, fugindo dos nativos, corre até o bar e – acidentalmente, a princípio – salva todos do bandido, colocando-os para correr com muitos tiros. Ele aproveita, ainda, para alvejar os índios que o perseguia. Depois ostenta extrema habilidade com as armas, apresentando auto-confiança incompatível com a característica do personagem até então. Novamente, portanto, o personagem do gordinho não apresenta uma consistência comportamental na narrativa.

Tendo o *barman* morrido durante o tiroteio, o gordinho aceita o emprego. Uma mocinha adentra o salão e o protagonista se encanta com ela, mostrando-se galanteador. A moça retribui os galanteios, repetindo, portanto, o perfil conquistador que Arbuckle imprime a seus personagens, que ele cria e interpreta.

Também o personagem de Al atua de modo semelhante às outras narrativas, importunando a mocinha como um pretendente preterido. Estruturalmente, uma fórmula narrativa padronizada pode ser percebida.

O dono do bar até tenta expulsar o vilão, mas é somente Fatty que consegue o feito, atuando novamente como herói. Após quebrar dezenas de garrafa e dar vários tiros, sem sucesso, o único modo efetivo foi através de cócegas.

O vilão, entretanto, busca vingança, retornando após essa segunda derrota. E, mais uma vez, o gordinho é o grande bem-feitor. Atleticamente, ele atira, corre, monta um cavalo e persegue o mal-feitor, que sequestrou a donzela. Em poucos filmes, pode-se ver um papel tão heroico destinado a personagens gordos. Ainda que exista uma certa dose de comicidade em algumas situações, não diminui o heroísmo de Fatty. O contraste em relação à representação patologizante fragilizada em *Hidrotherapie fantastique* (1909) (GEORGES, 2010), de Méliès, é muito grande. Em Arbuckle, o personagem gordinho é sadio, ativo e apto fisicamente, com mobilidade até maior que a normal. Já no curta de Méliès, o obeso é um paciente, doente, passivo perante o tratamento de um terapeuta, sem aptidão física e com mobilidade limitada. O fato do filme de Méliès ser de 1909 e o de Arbuckle de 1918 demonstra que não há uma linearidade histórica teleológica na emergência de formações discursivas nas representações cinematográficas da obesidade, mas, sim, conjuntos de enunciados, com maior ou menor grau similaridade e recorrência,

que se dispersam, ao longo do tempo, tal como galhos que se bifurcam numa grande árvore frondosa, sustentando-se sobre um tronco comum de inversão valorativa.

3.11 *The Hayseed* (1919) – 27 min.

Roteiro de Jean C. Havez e direção de Roscoe Arbuckle. Os personagens de Fatty e Keaton são colegas de trabalho, funcionários de uma empresa de correspondências, tipo correio.

Dessa vez, o personagem do gordinho tem uma namorada – Fanny – mostrando-se, mais uma vez, galanteador, conquistador e bem-sucedido com as mulheres. Novamente, também, há um outro pretendente. Neste filme, entretanto, a mocinha dá atenção para o rival, apesar de demonstrar preferência pelo gordinho, que planeja comprar um anel para ela e uma roupa especial para si.

Para tanto, Buster ajuda-lhe a mensurar os tamanhos de suas roupas. Ao medir a circunferência da cintura, não alcança a fita métrica, só conseguindo fazê-lo ao prender no cinto uma das pontas para poder dar a volta no gordinho. Ainda que não seja explicitada a medida, nos intertítulos, tal como em outras partes, enuncia-se que a circunferência da cintura de Fatty é demasiada grande – ou seja, o gordinho é barrigudo. Uma barriga volumosa nem sempre foi motivo de vergonha e riso. Antes do século XVIII, associava-se à autoridade, constituindo uma verdadeira hierarquia da barriga – fato que ainda aparece, por exemplo, em muitos filmes de Méliès, no começo do século XX (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021).

Quanto ao anel, o rival presenteia Fanny antes e, quando Fatty entrega-lhe o seu presente, ela retira e esconde o primeiro para receber mais um, apresentando um comportamento malicioso e enganador, algo que não acontecia nos curtas roteirizados somente por Arbuckle.

O personagem de Keaton é um coadjuvante, que peleja com o pretendente rival, por outros motivos, ajudando indiretamente o protagonista a derrotar o vilão.

O local onde trabalham funciona como um salão de danças nos fins de semana e ambos colegas vão dançar. O gordinho se mostra – mais uma vez – apto fisicamente. Já em relação à sua habilidade de dança, é ambígua, pois, às vezes, realiza passos difíceis e, às vezes, comete gafes, cai e derruba os outros.

Posteriormente ao baile, Buster ajuda o gordinho com um método para engrossar a voz, que consiste em comer cebolas. Fatty obedientemente come. Depois, ao se apresentar no intervalo do baile, declamando uma poesia, todos choram por causa de seu hálito, que também atrapalha, um pouco na conquista da mocinha.

No fim, o rival, que havia roubado dinheiro de uma carta, é desmascarado e preso, enquanto Fatty fica com Fanny.

3.12 *Backstage* (Nos bastidores, 1919) – 26 min.

Roteiro de Jean C. Havez. Direção e protagonismo de Arbuckle. O nome do filme faz referência ao fato de serem artistas preparando um show. Até metade do filme, os acontecimentos se passam nos bastidores. Um pequeno pedaço se passa fora da casa de show, em que Fatty é mostrado afixando o cartaz de anúncio do espetáculo.

O personagem de Arbuckle mostra-se menos habilidoso na dança do que um outro personagem – o “dançarino excêntrico” – mas não devido a sua corpulência, já que outro personagem magro também se mostra inapto.

Ele até se mostra relativamente corajoso, dentre os demais personagens magros, ao ir enfrentar um outro personagem nomeado “homem forte”, cuja principal característica corporal destacada é a estatura – e não uma musculatura volumosa ou uma corpulência excessiva.

A peça encenada se chama “A queda do reino”. Um novo cenário é apresentado, com uma tomada da plateia e uma outra do palco. O nome do rei é Fatty I – ou Gordinho I – encenado pelo mesmo ator que apareceu nas demais cenas. O nome dá destaque especial para a adiposidade dele e também do

personagem da peça. Já Keaton representa uma mulher, destacando a comicidade nele e não tanto no gordinho. Detalhe: o gordinho assume o personagem do rei. Também em boa parte dos filmes de Méliès, os personagens de reis e nobres serão representados por atores corpulentos ou com enchimento artificial no tronco, demonstrando claramente a intenção do realizador de caracterização corporal (SANTOLIN, 2021).

No 2º ato da peça, o gordinho é representado como forte, executando algumas ações que demonstram força. Um ponto a destacar é que os demais atores (homem forte e dançarino) entram em greve e os que restam precisam improvisar – ou seja, esse papel de rei talvez fosse para o homem forte e não para o gordinho, por isso o motivo de piada.

Depois se inicia uma outra peça - serenata na neve. Novamente, Keaton e o outro ator gordo. Chegam de carro – Keaton como motorista-chofer, enquanto o personagem do gordo como patrão, aguarda o motorista abrir-lhe a porta. Representação de poder associada ao gordo, novamente. Ele porta uma bengala e veste uma sobrecasaca. Já Keaton veste um quepe típico de funcionários de hotelaria, etc. Há algumas piadas, mas nenhuma referente à corpulência do personagem. Ele é galanteador e está tentando conquistar uma dama, tocando violão na janela. Ao final ele até mesmo beija a garota, que era assistente do “homem forte”, que enraivecido dá um tiro e acerta-a. Novamente, o gordinho aparece como forte, quase heroico, carregando a garota nos braços para os bastidores. Por fim, é o gordinho também que tem a ideia e prepara uma caixa com pesos, levantando-a e soltando-a sobre o homem forte, derrubando-o definitivamente. Heroico, mais uma vez.

Após a cena da briga no palco, corta-se para um novo cenário, num hospital, com a assistente de palco acamada e o gordinho indo visitá-la, romanticamente. Ele é carinhoso, atencioso, traz um pacote, do qual tira uma maçã, limpando-a, criando a expectativa de que seria para dar a fruta para a garota, mas surpreende ao se apoiar na cama e comer dar uma bocada na maçã, fechando o filme com uma tirada cômica, que também é uma sugestão de gula egoísta. A legenda que precede essa cena toda é “ecos longos da música suave do amor”, o que pode criar comicidade pelo fato de o gordinho ter preterido a mulher pela maçã.

O filme segue um pouco a cronologia da história da obesidade. Assim como no circo nos Séculos XVIII e XIX, as monstruosidades eram espetacularizadas. No filme há um “homem forte”, um “dançarino excêntrico”, papéis típicos no circo, abordagem típica no circo. Atuações típicas circenses também. Pouca ênfase na narrativa e mais nas performances corporais e na corporalidade, tal como palhaços de circo. Trata-se do cinema de atrações, comum no começo do cinema, com Méliès, mas aqui em 1919.

3.13 *The garage* (1920) – 25 min.

Roteiro de Jean C. Havez e direção de Roscoe “Fatty” Arbuckle. Neste curta, o protagonismo fica mais dividido entre o gordinho e Buster. Prepondera, novamente, entretanto, as palhaçadas tipo quedas e cambalhotas. A trama começa numa oficina, em que ambos são funcionários. Enquanto Fatty lava um carro, Buster lancha. Irritado, o gordinho inicia uma série de arremesso de coisas recíproco, causando muitos acidentes e confusão na loja.

De modo geral, o personagem de Arbuckle se mostra um trapalhão, aproximando os enunciados contidos nas representações de uma formação discursiva que vem sendo chamada nessa pesquisa de “gordo-trapalhão”. Esse tipo, entretanto, não é exclusividade do personagem de Fatty, pois o de Keaton também se mostra atrapalhado, tornando-os uma típica dupla de *clowns*, replicando o recurso de apresentar extremos corporais – o gordo e o magro – para intensificar o efeito cômico.

Também as peripécias acrobáticas não são exclusividades do magro – o gordinho não demonstra quaisquer limitações, correndo, saltando e realizando várias ações que demonstram aptidão física.

Há, mais uma vez, uma mocinha, que, dessa vez, não é galanteada nem por Arbuckle, nem por Keaton – mas por um terceiro personagem. No fim, os dois palhaços ainda bancam o herói – ao modo deles, atrapalhado – e salvam-na de um incêndio.

4 CONCLUSÕES

Um primeiro ponto a destacar como resultado da presente pesquisa é que não se encontrou na série fílmica analisada nenhum enunciado de patologização – nenhuma ocorrência de enunciação de disfunção – da obesidade ou de seus precursores conceituais, entendidos como a corpulência ou o peso excessivo. Ressalta-se que, na França, em 1909, Georges Méliès publicara *Hidroterapia Fantástica*, um curta-metragem com discurso patologizante. Ou seja, não era por inexistência enunciativa ou falta de processos de popularização da patologização que Arbuckle não enunciaria discursos patologizantes uma década depois, entre 1917 a 1927. Pode-se cogitar que nos Estados Unidos da América, onde estes filmes foram produzidos, a popularização da inversão valorativa e da patologização estivessem atrasadas. Para pesquisar esta hipótese, entretanto, seriam necessárias mais fontes do período e, talvez, fontes de outra natureza.

Para além desse primeiro resultado, pode-se perceber um padrão nas representações da obesidade e de seus precursores conceituais nos filmes dirigidos e protagonizados por Roscoe “Fatty” Arbuckle. Esse padrão representativo da obesidade apresenta um personagem sem consistência comportamental, com ambiguidades de caráter e ambivalências. Em certos momentos, mostra-se heroico, cavalheiro, forte, conquistador e/ou perspicaz, enquanto em outros momentos mostra-se inescrupuloso, injusto, *trickster*, etc. Assim, pode-se dizer que são personagens mal desenvolvidos, já que se tornam inverossímeis, que não simulam pessoas reais, tal como geralmente obras fictícias buscam fazer.

Isso também pode acontecer devido ao fato de, como nos conta Charles Chaplin (2015), no começo do Cinema não se dar muita atenção para o roteiro, havendo situações em que o filme era gravado sem que houvesse um roteiro – sendo inventado na hora da gravação. Além da fragilidade no desenvolvimento dos personagens, percebe-se uma falta de cuidado nas narrativas, que parecem, de fato, terem sido inventadas no momento, para desaguar numa perseguição ou em pancadaria – tal como Chaplin conta que era a receita de Mack Sennett no Estúdio Keystone.

Apesar das referidas fragilidades nos personagens e nas tramas, deve-se ressaltar que, de modo geral, as representações dos personagens gordos dos filmes escritos e dirigidos por Arbuckle podem ser consideradas positivas, em que ele atua como protagonista e cujos acontecimentos lhe são favoráveis.

Já nos curtas roteirizados e dirigidos por Buster Keaton, que nos filmes de Fatty foi somente um ator *clown* coadjuvante, quem atua no papel de gordo para contracenar com o protagonista magro é o ator Joe Roberts, colocado comumente na posição de vilão na narrativa. As representações associam a corpulência excessiva de Roberts com força física, agressividade, violência e intimidação, mas que sempre se mostram inferiores à perspicácia e malandragem do protagonista baixinho e magrinho de Keaton.

Assim, ainda que Keaton atue como ator em todos os curtas, pode-se perceber claramente um padrão representativo distinto nos papéis do gordo e do magro, dependendo de quem roteirizou e dirigiu o filme. Ressalta-se que quando escrito e dirigido por Arbuckle, reconhecido pelo apelido “*fatty*”, ou seja, gordinho, as tramas tendem a brindar o personagem gordo com posições na narrativa e acontecimentos agradáveis. Ou seja, o gordinho privilegia o gordinho. E, inversamente, quando o magro Keaton escreve e dirige tende a privilegiar o magro. Pode-se dizer, portanto, que as representações produzidas por esses roteiristas-diretores possuem um “viés de corporeidade”, atrelado às suas próprias condições corporais.

Assim, os filmes analisados se configuram como importantes fontes primárias da história da obesidade e de seus precursores conceituais no Cinema, reiterando a tese de que esta mídia pode ter sido uma importante ferramenta para a difusão da inversão de valores ocorrida em relação à gordura corporal excessiva ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

CHAPLIN, C. **Minha vida**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. Preto e branco, 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em 15 de Dezembro de 2018.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar Barbosa. O nascimento da obesidade: uma genealogia do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

4.5 Harold Lloyd

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DA COLEÇÃO HAROLD LLOYD

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: HAROLD LLOYD COLLECTION ANALYSIS

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar uma série de filmes de Harold Lloyd como fontes primárias da história das representações da obesidade no Cinema. O material empírico foi composto por 29 filmes publicados entre 1919 e 1936, presentes no *box Harold Lloyd – The 10 disc collection*. Metodologicamente, utilizou-se análise discursiva da enunciação foucaultiana. Após assistir os filmes, identificou-se onze filmes com trechos relevantes, que foram analisados. Os resultados permitiram identificar vários enunciados, de formações discursivas distintas. Em nenhum filme a condição foi tematizada diretamente. A corpulência e a gordura corporal excessivas apareceram em situações secundárias e desnecessárias nas tramas, exercendo um papel de recurso de intensificação do efeito cômico. Concluiu-

se, por fim, que os resultados reforçam a tese de que o Cinema pode ter sido uma importante ferramenta de difusão dos novos valores associados à obesidade, que posteriormente seria patologizada.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The objective of this article was to analyze a series of Harold Lloyd films as primary sources of the history of representations of obesity in Cinema. The empirical material was 29 films published between 1919 and 1936, present in the box Harold Lloyd - The 10 disc collection. Methodologically, discursive analysis of the Foucaultian enunciation was used. After watching the films, we identified ten films with relevant excerpts, which were analyzed. The results allowed to identify several statements, of different discursive formations. In no film the condition was directly thematized. Excessive corpulence and body fat appeared in secondary and unnecessary situations in the plots, playing a role of intensifying the comic effect. It was concluded, finally, that the results reinforce the thesis that Cinema may have been an important tool for diffusing the new values associated with obesity, which would later be pathologized.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

No fim do século XVIII, iniciou-se um processo histórico de desenvolvimento de especificações quantitativas de certos limites para o tamanho, o peso e a gordura corporal, além dos quais passariam a ser considerados “excessivos”. Ainda que esta problematização corporal tenha se desenvolvido associada a questões estéticas, ético-morais, religiosas e político-ideológicas, fora o discurso patologizante⁴³ que realmente vingara na contemporaneidade. Ao longo do XIX, os vários precursores conceituais foram sendo lapidados até chegar, em meados do XX, no que atualmente se denomina “obesidade”. Desde o início de todo esse processo histórico, “gordura corporal excessiva” recebeu nomes variados, sendo inserida num discurso patologizante desta condição (SANTOLIN e RIGO, 2012, 2015).

⁴³ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

Por cerca de cem anos, entretanto, a patologização da obesidade permanecera restrita aos compêndios médicos e de seguros (SANTOLIN, 2012). A popularização tanto da inversão valorativa da condição quanto do discurso patologizante ocorreram ao longo do século XX.

Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta midiática de produção e divulgação, dado seu potencial propagandístico de massa.

Investigar a história da obesidade no cinema, entretanto, não é tarefa fácil, em vista do tamanho do arquivo, sendo necessário recorrer à uma história do tipo serial (BARROS, 2011, 2012, 2013), acumulando, primeiramente, séries fílmicas, depois séries de séries até permitir a constituição de um panorama histórico mais amplo.

Assim, o objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica do comediante norte-americano Harold Clayton Lloyd (1893-1971) (Fig.1), que atuou em 213 filmes, sendo responsável pela produção de 25 e pela direção de 11 desses. Apesar do imenso sucesso, emplacando filmes entre as maiores bilheterias da época, acabou tendo sua fama junto ao grande público na posteridade relativamente ofuscada por Charles Chaplin e, secundariamente, por Buster Keaton (IMDb, 2018). Apesar disso, é considerado – juntamente com estes dois – como um dos membros do talentoso grupo de comediantes que recebeu da crítica o título de “os três reis da comédia muda” (MINI-BIOGRAPHY citado por HAROLD, 2008).



Figura 8- Harold Clayton Lloyd (1893-1971) (Fonte: IMDb, 2018)

Seu primeiro trabalho no cinema foi na companhia cinematográfica de Thomas Edison – a American Mutoscope and Biograph Company (1895-1925), mais

conhecida como Biograph. Em 1924, desvinculou-se da Universal Pictures e fundou seu próprio estúdio – Harold Lloyd Corporation (SABADIN, 2000).

No começo de sua carreira, seu primeiro personagem se chamava Willie Work. Um segundo personagem, batizado Lonesome Luke, era inspirado no de Chaplin, mas também foi abandonado. Um novo personagem tipo homem-comum é tentado a partir de 1917, que irá aderir aos óculos a partir de 1919, que viraram a característica principal e diferenciadora de seu “personagem de óculos”, como ele mesmo o chamava. Também neste ano, o ator sofreu um acidente, que o fez perder os dedos polegar e indicador da mão direita, além de perder a visão do olho direito. Lloyd foi agraciado com um Oscar Honorário, em 1953, de mestre da comédia e bom cidadão (IMDb, 2018; HAROLD, 2008).

Alguns dos filmes tiveram seus títulos alterados no Brasil, o que indica que foram transmitidos no cinema ou na televisão. Não foram encontrados dados da bilheteria do período. *Safety last!* (1923) foi o filme de Lloyd que obteve mais sucesso e maior bilheteria. Apesar de menos famoso, o comediante teria obtido mais retorno financeiro que Chaplin e Keaton. Em 1928, a revista *Variety* – considerada a bíblia do mundo do espetáculo – classificou Lloyd como o ator mais rico do Cinema da época, assim como a figura mais popular da comédia (CHRONOLOGICAL TABLE citado por HAROLD, 2008).

Tendo em vista a importância da obra deste cineasta para a história do Cinema, o objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica de Harold Lloyd para historiografar a popularização da inversão valorativa e da patologização da obesidade e de seus precursores conceituais, através do uso dessa ferramenta midiática de massa no começo do século XX.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos filmes presentes em *Harold Lloyd – The 10 disc collection*, que consiste num *box*, com dez DVDs, compostos por

curtas, médias e longas metragens, produzidos entre 1919 e 1936, organizadas pelo estúdio Universal Pictures e publicada em 2008.

A série fílmica contou, portanto, com 29 filmes do ator (Tabela 1), além de alguns materiais-bônus, do tipo documentário sobre o artista e sua obra. Por abranger, no total, um período de dezoito anos, há em média 1,6 filmes por ano. Apesar disso, há anos com maior número de filmes do que outros. A coleção completa soma 1537 minutos ou cerca de 26 horas. A duração dos filmes varia de 12 a 113 min., com média de 53 min. (HAROLD, 2008). Alguns dos filmes da coleção são mudos – com a inserção de intertítulos (planos com texto escrito) – e alguns já são falados. Os últimos cinco filmes da série, após 1929, são falados. Todos são em preto e branco.

n	Ano	Título originais
1	1919	<i>Billy Blazes, Esq.</i>
2	1919	<i>Ask Father</i>
3	1919	<i>From Hand To Mouth</i>
4	1919	<i>Bumping Into Broadway</i>
5	1920	<i>An Eastern Westerner</i>
6	1920	<i>Haunted Spooks</i>
7	1920	<i>Get Out And Get Under</i>
8	1920	<i>Number, Please?</i>
9	1920	<i>High & Dizzy</i>
10	1921	<i>I Do</i>
11	1921	<i>Never Weaken</i>
12	1921	<i>Among Those Present</i>
13	1921	<i>Now Or Never</i>
14	1921	<i>A Sailor-Made Man</i>
15	1922	<i>Dr. Jack</i>
16	1922	<i>Grandma's Boy</i>
17	1923	<i>Why Worry?</i>
18	1923	<i>Safety Last!</i>
19	1924	<i>Hot Water</i>
20	1924	<i>Girl Shy</i>
21	1925	<i>The Freshman</i>
22	1926	<i>For Heaven's Sake</i>
23	1927	<i>The Kid Brother</i>
24	1928	<i>Speedy</i>
25	1929	<i>Welcome danger</i>
26	1930	<i>Feet first</i>
27	1932	<i>Movie crazy</i>

28	1934	<i>The cat's paw</i>
29	1936	<i>The milky way</i>

Tabela 1- Série de filmes que compuseram a amostra

De acordo com a lei de direitos autorais⁴⁴, todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições. Optou-se por citar somente o título de cada curta e em qual dos DVDs da coleção se encontra, sem constar nas referências, devido às restrições do número de palavras prevista nas normas do periódico. Além da informação da localização do curta na coleção, os títulos em inglês e português, assim como a

⁴⁴ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

duração do mesmo, foram acrescentados em notas de rodapé. Procedeu-se assim por quê nem sempre o título dos curtas era exatamente o mesmo nas duas línguas.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ainda que a coleção seja uma amostra relativamente pequena da filmografia de Lloyd, contempla aqueles que são considerados pelos críticos seus principais trabalhos (IMDb, 2018).

A riqueza é representada por vestimentas e acessórios ao invés de uma corporeidade específica. Os ricos que aparecem são magros. Alguns dos poucos personagens gordos aparecem em posições de *status* socioeconômico e poder inferiores, como empregado doméstico ou mordomo – o que contrasta consideravelmente com os curtas de Georges Méliès, realizados entre dez a vinte anos antes (SANTOLIN, 2021).

No curta mudo *Haunted Spooks*⁴⁵ (1920, DVD 7), num trecho que começa aos 7 min. e 18 s., com duração de 12 s., um dos mordomos é barrigudo e quando chamado, entala na pequena abertura da porta. Curiosamente, a representação não traz o gordo como patrão, mas como um empregado doméstico, o que é algo incomum.

O efeito cômico é facilmente compreendido pela situação corporal de inadequação entre o espaço de passagem e a corpulência excessiva do personagem. Por se tratar de um filme mudo, com poucas “falas” textuais inseridas entre alguns quadros, a comicidade advém geralmente da linguagem corporal e das situações corporais, tais como essa.

Como o próprio Lloyd destacou numa de suas entrevistas, a comédia no cinema mudo se caracteriza por ser essencialmente corporal (HAROLD, 2008). A ausência de uma barreira linguística e a universalidade da linguagem corporal torna esse tipo de filme compreensível quase imediatamente, quase unanimemente, em todos os tempos, o que nas palavras do próprio Harold, faz com que alguns dos

⁴⁵ Direção de Alfred J. Goulding e Hal Roach. Roteiro de H. M. Walker. Duração de 25 min.

filmes “pareçam ter um espírito que ignora a barreira do tempo” (HAROLD, 2008). Posteriormente, com a introdução de diálogos no cinema falado, a língua também pode ser explorada como meio para o efeito cômico.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “[...] corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”. Pode-se acrescentar, também, referências biopolíticas, já que todo corpo carrega em si marcas políticas (FOUCAULT, 1989).

Nas representações da obesidade no cinema mudo, há enunciados que se focam mais no tamanho do corpo (corpulência) ou na circunferência abdominal avantajada do que na gordura corporal excessiva, que seria a definição propriamente dita para o conceito de obesidade. Muitas vezes, fez-se isso com situações, por exemplo, de entalamento do corpo em algum lugar, tal como a cineasta francesa Alice Guy-Blaché fez em *Une course d'obstacle* (1906) ou Charles Chaplin em *Carlitos nas trincheiras* (1918).

Também ao final deste mesmo filme, num outro trecho, que começa aos 24 min. 8 s. e dura 12 s., uma outra empregada doméstica é representada por uma atriz gorda. Desta vez, entretanto, nada de cômico ou anormal acontece, atuando unicamente como uma coadjuvante.

No curta mudo “*Number, please*”⁴⁶ (1920, DVD 8), um trecho que se inicia aos 5 min. e 3 s. e dura 24 s., um coadjuvante barrigudo consegue pontuação máxima por duas vezes no brinquedo de bater com um martelo no parque de diversões, demonstrando ter bastante força. Os enunciados que associam corpulência e gordura corporal excessivas à força física são pertencentes a uma formação discursiva com certa recorrência, que apareceu também em Méliès (SANTOLIN, 2021), assim como em Roscoe “Fatty” Arbuckle e Buster Keaton.

⁴⁶ Direção de Fred C. Newmeyer e Hal Roach. Roteiro de H. M. Walker. Duração de 25 min.

No curta mudo “*Now or never*”⁴⁷ (1921, DVD 2), uma sequência que começa aos 22 min. e 15 s. e dura 62 s., alguns enunciados semelhantes aparecem. O personagem de Lloyd contracena com outros três, dentre os quais um com grande circunferência abdominal, num banheiro de uso comum. O barrigudo se mostra forte – ao levantar Lloyd facilmente do chão para afastá-lo da pia – além de irritadiço. Mensagens desse tipo estão presentes numa formação discursiva com certa recorrência.

Mais frequentemente, a comicidade central dos filmes de Lloyd provém não da corporeidade em si, mas dos acontecimentos. Comumente, há confusões, trapalhadas e perseguições pela polícia ou por outro personagem ao protagonista, que geralmente é “o garoto” (*the boy*), personagem do próprio Harold.

Em cerca de seis filmes da coleção, “o garoto” contracena com um outro personagem, que atua como companheiro nas aventuras. O papel coube ao ator Roy Brooks (1901-1976), cuja corpulência pode ser considerada excessiva ou não. Sem dúvida, comparado



à Harold, Roy é bastante alto, mas quanto à ser ou não gordo, barrigudo ou algo assim é mais questionável (Fig. 2).

O papel que este personagem exerce, entretanto, não ressalta sua corporeidade e a comicidade continua a vir das ações e acontecimentos, sem que nada seja enunciado direta ou indiretamente que se possa dizer que tenha a ver com seu corpo.

Deve-se ressaltar que há um paralelo com outros comediantes do mesmo tipo da mesma época, tal como Buster Keaton, que introduziu um parceiro para seu

⁴⁷ Direção de Fred C. Newmeyer e Hal Roach. Roteiro de H. M. Walker e Sam Taylor. Duração de 35 min.

personagem que era gordinho e contrastava com a corporeidade de Keaton. A exploração do contraste corporal, além da própria gordura corporal excessiva, foi uma estratégia utilizada no Cinema para conseguir o efeito cômico, como em “O gordo e o magro”, por exemplo. Como destacado por Sabadin (2000, p.136), assim como para a composição desta dupla, a ideia “era fazer humor através da união dos extremos”. Apesar desta série ser posterior à Lloyd, já havia precursores na própria emergência do Cinema desse tipo de comédia, tal como num curta da Biograph intitulado “Tio Josh num hotel assustador” (*Uncle Josh in a spooky hotel*) (UNCLE, 2018).

É difícil determinar quem estava copiando quem, mas há claras semelhanças entre Lloyd, Chaplin e Keaton. Inclusive, o personagem de Chaplin também é “o garoto”.

A relativa escassez de representações da obesidade e de seus precursores conceituais pode significar coisas distintas. Quando há escassez de retratação em documentários, como nos filmes da Biograph, pode ser simplesmente um reflexo mais ou menos direto da raridade de pessoas portadoras destas condições no corpo social. Para confirmar essa hipótese, seriam necessários dados epidemiológicos da época e do local em que foram realizadas as filmagens. Já quando há escassez de representações em ficções, como nos filmes de Lloyd, pode significar tanto um reflexo da raridade de gordos no corpo social quanto uma raridade de atores gordos. Neste caso, para contornar este problema, só mesmo com enchimentos na barriga, como Méliès fez em alguns momentos. A artificialidade torna a questão mais explícita, menos passível de discussões a respeito da intenção do realizador. Quando é utilizado um enchimento para parecer barrigudo ou corpulento, não há dúvidas de que esta característica corporal era desejável pelo diretor da obra.

Como os filmes de Lloyd nunca recorrem à artificialidade corporal, restam as outras hipóteses, que, para serem verificadas, seriam necessários dados epidemiológicos do povo e informações sobre os atores e atrizes da época e do local. No caso das narrativas de ficção, ainda há a possibilidade de que a configuração do real tenha sido modificada quanto ao perfil corporal e, portanto, as representações estejam de acordo com essa nova realidade. Também para esta verificação seriam necessários dados epidemiológicos.

Deve-se ressaltar que a ocorrência de representações não dirime a abertura interpretativa, restando igualmente muitas possibilidades hipotéticas. Tanto na aparição quanto na não aparição, tem-se a possibilidade de uma mera casualidade ou de uma intenção deliberada do realizador. Bahiana (2012, s.p.) diz que “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”, mas só se poderia refutar o acaso representativo se o próprio realizador confirmasse a intenção – o que no caso dos filmes de Lloyd é impossível já que os realizadores estão mortos.

Mas quando se abandona ímpeto de querer desvendar as intenções dos autores – como Foucault (2008) sugere – e se concentra unicamente nas representações, em suas ocorrências, recorrências e potencial de influência, que dispensa a intenção do autor para se efetivar, então, pode-se compreender uma história das representações limitada às próprias representações.

As reflexões de Eco (2012) sobre os limites da interpretação – para evitar superinterpretações – são fundamentais para compreender que a obra em si pode fundamentar interpretações válidas para além das intenções do autor e que, quando este já não está mais vivo para explicar sua obra, restam as críticas interna e externa à fonte histórica (STRUNA, 2007), para além das representações presentes na obra como recursos hermenêuticos, em vista de produzir hipóteses interpretativas e jogar o jogo de convencimento com outros intérpretes-jogadores, sobre o qual Gadamer (2015) teoriza.

No filme mudo “*Girl Shy*”⁴⁸ (O maricas) (1924, DVD 4), num trecho que se inicia aos 2 min. e dura 35 s., aparece um garotinho rechonchudo, sentado ao chão, brincando com uma bolinha com um outro, que está debruçado no colo de um senhor, que lhe costura os fundilhos da calça. O gordinho aparenta ter cerca de 4 anos e tem até fala, fazendo uma piadinha e rindo-se com o coleguinha. Nada se enuncia neste discurso sobre seu corpo, apesar desta chamar a atenção do espectador.

⁴⁸ Direção de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor. Roteiro de Sam Taylor, Ted Wilde, Tim Whelan, Thomas J. Gray e Harold Lloyd. Duração de 87 min.

No longa-metragem “*Welcome Danger*”⁴⁹ (Haroldo encrencado) (1929, DVD 2), um pequeno plano que começa aos 3 min. e 42 s e dura 8 s., um coadjuvante gordo está sentado numa das poltronas de um trem. Ele está impaciente, irritado, sacudindo seu cachimbo que parece não querer acender. O personagem de Lloyd adentra a cena pelo corredor e acende facilmente o cachimbo, recebendo um agradecimento com um sorriso do barrigudo. Neste trecho, ainda que diminuta, indireta e secundariamente, reforça-se uma formação discursiva antiga que enunciava que gordos são irascíveis, irritadiços e impacientes.

No filme falado “*The cat’s paw*”⁵⁰ (O testa de ferro) (1934, DVD 1) o ajudante do personagem de Lloyd – um dos protagonistas da trama – possui uma grande protuberância abdominal, mas nada se enuncia a respeito de sua corporeidade.

No filme mudo “*The freshman*”⁵¹ (O calouro) (1925, DVD 5), num plano curto de 5 s. que começa aos 71 min., um espectador do jogo de futebol americano desce as escadas da arquibancada, carregando vários balões de hélio. Ele escorrega, cai e deixa os balões escaparem – a plateia percebe e ri. Nada na cena demandaria que o ator possuísse uma corporeidade específica, mas, mesmo assim, escolheu-se Roy Brooks – que estava mais gordo do que na foto da Fig. 2 – para contracená-la. Os balões, posteriormente, serão confundidos com a bola utilizada no jogo pelo personagem de Lloyd. A cena em si não possuiria suficiente comicidade, sendo somente um *intermezzo* necessário para a situação cômica que viria depois. Possivelmente, por isso, escalou-se um ator gordo, na expectativa de tentar intensificar o riso da queda. Aqui, no caso, tem-se uma formação discursiva típica, tipo gordo-trapalhão. Popularmente conhecidas como “vídeo-cassetadas”, por conta do programa televisivo Domingão do Faustão, tornam-se – aos olhos de alguns – ainda mais engraçadas quando protagonizadas por gordos. Na era da internet, esses tipos de vídeos ficaram conhecidos através da expressão “gordos fazendo gordices” – em que o termo “gordice” sugere que o atabalhoamento, o erro, a inaptidão física, que levam aos acidentes, estariam na essência do ser gordo – em outras palavras, seria equivalente à “coisa de gordo”.

⁴⁹ Direção de Clyde Bruckman e Malcolm St. Clair. Roteiro de Paul Girard Smith, Felix Adler, Lex Neal, Clyde Bruckman e Harold Lloyd. Duração de 113 min.

⁵⁰ Direção de Sam Taylor e Harold Lloyd. Roteiro de Clarence Budington Kelland, Sam Taylor e Clyde Bruckman. Duração de 102 min.

⁵¹ Direção de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor. Roteiro de Sam Taylor, Ted Wilde, John Grey e Tim Whelan. Duração de 76 min.

No filme falado “*Movie crazy*”⁵² (Cinemaníaco, 1932, DVD 8), há três trechos relevantes. No primeiro, com início aos 5 min. e duração de 1 min. e 34 s., o personagem que atua como pai de Harold Hall, personagem de Lloyd na trama, é representado por um ator gordo. Pode-se considerar como uma formação discursiva com certa recorrência a do *fatter father* – ou seja, do pai mais gordo que o filho. Neste tipo de formação, nada se enuncia sobre a corpulência excessiva dos personagens do pai, sendo inseridas somente como uma espécie de símbolo de distinção etária e integrando também a formação discursiva da hierarquia da barriga por ocupar uma posição de autoridade (SANTOLIN, 2021).

Uma outra característica destacada no comportamento do personagem é um certo mau humor e irritação, ao ver que o filho havia escrito uma carta para Hollywood e pretendia seguir essa carreira.

O segundo trecho começa em 47 min. 30 s. e dura cerca de 30 s. Após uma discussão com outro pretendente à mocinha, o concorrente deposita seu cigarro aceso dentro do bolso do terno de Harold. O protagonista pega o cigarro e arremessa além de uns arbustos que estavam a seu lado. O cigarro cai na cabeça de um personagem que estava abaixado atrás dos arbustos. Assim como no caso do trecho analisado em “*The freshman*”, o trecho é secundário na trama e não havia necessidade desse coadjuvante ser gordo e careca – mas o diretor optou por isso, possivelmente, com intuito de intensificar o efeito cômico da cena pensada, que é finalizada com Lloyd derramando água na cabeça da vítima com um regador que estava próximo.

O terceiro trecho, que começa em 87 min. e 30 s. e dura 8 s., é ainda menos necessário à trama que o anterior. Após uma longa luta física entre o personagem de Lloyd e seu rival, um terceiro personagem explica àquele que ele fora enganado, que fora péssimo no teste de elenco, ao invés de ter ido bem como achara. Desiludido, ele caminha desalentadamente e pousa a mão no que parece ser a traseira de um burro. Cestas colocadas a frente da região média do animal impedem ver que a parte de trás é de uma mulher agachada, que quando sente Harold tocar

⁵² Direção de Clyde Buckman e Harold Lloyd. Roteiro de Vincent Lawrence, Vincent Lawrence, Agnes Christine Johnston, John Grey, Felix Adler, Clyde Bruckman, Frank Terry, Lex Neal e Ernie Bushmiller. Duração de 84 min.

suas ancas, levanta-se, vira-se e olha-o raivosamente. Essa mulher é bastante corpulenta e mais alta do que Lloyd, amedrontando-o só com o olhar irado.

No filme mudo “*Speedy*”⁵³ (O ás da velocidade, 1928, DVD 7), há seis trechos relevantes. O primeiro deles começa aos 9 min. e dura 22 s. Na passagem, pode-se ver o protagonista – personagem de Lloyd – como atendente de uma padaria, utilizando doces numa estufa para comunicar dois colegas da cozinha o andamento do resultado de um jogo de beisebol. Somente a cabeça dos cozinheiros aparecem, por estarem atrás da porta da cozinha. Mesmo assim, dá para ver que um deles é gordo. Ambos, ao receberem a notícia do resultado, expressando alegria.

Um ator gordo também foi escolhido para representar novamente uma figura de cozinheiro, agora no parque de diversões, num trecho que se inicia em 22 min. e 10s, com duração de 19 s. A recorrência de representações que associam uma certa corporeidade com determinadas ocupações pode não ser mera coincidência nesse caso, já que uma formação discursiva típica relacionada à obesidade vincula-a a questão da comida, incluindo aí enunciados que atribuem dotes culinários aos gordinhos. Apesar disso, em ambos os casos, não há enunciados para além disso, do fato de terem sido escolhidos atores gordos para tais papéis.

Há, entretanto, outras ocupações que foram ocupadas por gordinhos neste filme. Num outro trecho, que se inicia em 43 min. e 55 s., com duração de 21 s., um ator barrigudo foi escalado para fazer o papel de um policial atropelado pelo carro desgovernado do personagem de Lloyd. Tanto o fato de ser um policial quanto sua corporeidade parecem ter sido tentativas de intensificar o efeito cômico desta cena. Deve-se destacar, neste caso, que vários policiais são representados ao longo do filme e somente este era gordo, desviando-se um pouco da formação discursiva do gordo-autoridade que já se encontrou em outras fontes (SANTOLIN, 2021).

Há, ainda, um atleta famoso de beisebol (George Herman “Babe” Ruth) já envelhecido e barrigudo a realizar um *home run*, num trecho que se inicia em 54 min. e dura 12 s. Ele rebate a bola e corre, conquistando todas as bases, numa das raras cenas de corpulentos atléticos sendo representados praticando esportes de

⁵³ Direção de Ted Wilde. Roteiro de John Grey, Lex Neal, Howard Emmett Rogers, Al Boasberg, Albert DeMond e J.A. Howe. Duração de 85 min.

modo bem-sucedido, enquanto a torcida vibra. Chama a atenção o tamanho da barriga do jogador.

Uma outra cena secundária, de um outro coadjuvante gordo correndo, pode ser vista em 62 min. e 25 s., com duração de 20 s. Um companheiro transmite o chamado e vários comerciantes se aproximam. Um deles é gordo e careca. Após receber o chamado, todos atravessam a rua correndo para comunicar para mais gente.

Por fim, um último trecho que escapa um pouco dessa questão da ocupação profissional, começa em 19 min. e 25 s. tendo duração de 10 s. O protagonista está no interior de um trem lotado, tentando conseguir um lugar desocupado para sentar. Para isso, usa um artifício, com sucesso anteriormente, para levar alguém que está sentado a se levantar para ele roubar-lhe o lugar. Na segunda tentativa, sua vítima é uma moça gorda. O golpe aparentemente funciona, fazendo-a levantar, porém ela estava sentada no colo de outra mulher, como o personagem de Lloyd só descobre quando ao tentar roubar o lugar, senta no colo dessa outra, enquanto a gorda ri da cara do golpista fracassado. Gordos perspicazes, que são capazes de enganar até o protagonista malandro, são raros nas representações cinematográficas do Cinema Mudo, sendo, entretanto, comuns nos filmes escritos e dirigidos pelo gordinho Roscoe Arbuckle, o que foi considerado uma espécie de viés de corporeidade. No caso do filme de Lloyd, trata-se de algo mais raro ainda dado o fato de ter sido a representação de uma mulher gorda mais perspicaz que um homem magro.

No longa-metragem falado *"The milky way"*⁵⁴ (Haroldo tapa-olho) (1936, DVD 9), um dos personagens (Wilbur Austin) é o presidente de uma empresa de laticínios. Escolheu-se um ator gordo (George Barbier), com uma barriga protuberante para atuar nesse papel. Para exemplificar o papel que realiza pode ser visto começando em 1 min. 50 s., com duração de 75 s. Ele realiza uma apresentação para seus funcionários sobre o andamento das vendas, parabenizando alguns. Posteriormente, o personagem de Lloyd (Burleigh Sullivan), que é o pior vendedor e atrapalhado, quebra o objeto que estava sendo usado pelo palestrante, que demonstra irritação. Além da posição de presidente, seus gestos, modo de falar e tom de voz expressam o exercício de poder de uma autoridade,

⁵⁴ Direção de Leo McCarey, Ray McCarey e Norman Z. McLeod. Roteiro de Grover Jones, Frank Butler, Richard Connell, Lynn Root, Harry Clork, Harry Clork e Doris Malloy. Duração de 89 min.

assim como o comportamento dos funcionários, sentados, observando e aplaudindo demonstram submissão.

Num segundo trecho, que começa em 24 min e dura 65 s., um pretendente incomoda uma moça à janela do quarto dela. Ao tocar a campainha da casa, um homem relativamente baixo, barrigudo, com uma camiseta branca, suspensório e um cachimbo lhe atende. A conversa é pouco amistosa, confrontadora. Então, o dono da casa entra em busca de algo e volta com seu uniforme – de policial, levando o arrogante pelo braço. Este trecho é bastante relevante para a questão de que modo a ocupação profissional pode ressignificar uma corporeidade, por brincar com o par desrespeito x respeito. O uniforme veste o corpo baixo e gordo, revestindo-o de autoridade e de poder. Não fosse a posição explicitada no uniforme, seria somente um homem baixo e barrigudinho. De certo modo, enuncia-se que pouco importa a superioridade física na civilização – a “força” não mais reside num confronto físico. Esse tipo de enunciado é muito comum nos filmes de Buster Keaton, em que seu personagem magro sempre vence, com o uso da perspicácia, os personagens corpulentos, fortes e violentos, interpretados pelo ator Eric Campbell.

No filme falado “*Feet first*”⁵⁵ (Haroldo trepa-trepa, 1930, DVD 9), num pequeno trecho, que começa em 77 min. e dura 20 s., o personagem de Lloyd está num andaime e deixa um charuto cair. O charuto cai dentro do chapéu de um transeunte, que em seguida o coloca e queima sua cabeça. Novamente, escolheu-se um ator gordo e careca para atuar nesse papel de figurante, aparentemente, para intensificar o efeito cômico pretendido.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, um ponto a ressaltar é que não se encontrou nos filmes nenhum enunciado patologizante. Os personagens corpulentos, barrigudos, pesados ou gordos não são retratados como doentes, incapazes ou com disfunções de qualquer tipo.

⁵⁵ Direção de Clyde Buckman e Harold Lloyd. Roteiro de John Grey, Alfred A. Cohn, Clyde Buckman, Felix Adler, Lex Neal e Paul Girard Smith. Duração de 93 min.

Um segundo aspecto que vale a pena mencionar é que a gordura corporal excessiva não é tematizada em nenhum momento, assim como o tamanho do corpo ou da barriga ou o peso excessivo também não são diretamente pautados. Todos os enunciados são indiretos, implicados por conta do corpo do ator escalado para o papel.

Os enunciados encontrados se caracterizaram mais por recorrer à personagens desse tipo como recurso, eventual, de reforço à comicidade, em situações em que a corpulência excessiva da personagem em questão não seria realmente necessária.

Com base nisso, há duas possibilidades: 1) tal característica corporal não dignava mais, de fato, seus portadores de respeito, reverência, honra e poder na década de 1920, nos Estados Unidos, tornando as representações fílmicas um reflexo da inversão valorativa factual da sociedade; 2) a corpulência e a gordura corporal excessiva mantinham suas associações nobiliárquicas e de distinção social, tornando tais representações fílmicas irreverências valorativamente subversivas.

Como ressalta Cousins (2011), numa metáfora sagaz, o cinema pode buscar ser um espelho ou um martelo em sua relação com o real. Em outros termos, um cineasta pode buscar representar o real ou criticar o real.

Ainda que o objetivo da presente pesquisa tenha sido limitado à análise interna⁵⁶, pode-se cogitar, de acordo com o que já se sabe sobre a história da obesidade e da inversão valorativa (SANTOLIN, 2012), que o mais provável é que o efeito de intensificação cômica utilizada por Lloyd seja mesmo um reflexo da inversão valorativa já em voga na sociedade norte-americana.

Um reforço à essa posição provém do fato de ricos e poderosos não serem mais representados por atores gordos, mas, sim, empregados domésticos, negros, mordomos, dentre outras categorias consideradas inferiores pela elite, adepta dos novos valores e que projeta nos outros aqueles valores tidos como indesejáveis para si mesma.

⁵⁶ Penafria (2017) diferencia uma análise interna, que se centra no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito, e análise externa, que se concentra no conjunto de relações externas, como contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico. Sem dúvida, há relações entre os filmes e seu contexto histórico de produção, mas como Ferro (1992, p.13) destaca “Entre cinema e história, as interferências são múltiplas (...)”.

Restam, porém, resquícios de formações discursivas antigas, tal como a do corpulento forte e da autoridade barriguda, o que demonstra que o processo histórico de inversão ainda estava em andamento. Talvez por conta disso, as representações expressem certa ambiguidade e ambivalência – em certos momentos, tais personagens são alvo de irreverência crítico-cômica, enquanto em outros momentos são revestidos de dignidade, respeito e temor por seus poderes. Tudo isso torna a coleção de Harold Lloyd uma fonte primária relevante do quebra-cabeça da história da obesidade e de seus precursores conceituais, reforçando a tese de que o cinema foi uma ferramenta midiática de massa importante para a difusão dos novos valores ao longo do Século XX.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

COUSINS, M. **The story of film: an odyssey**. Documentário baseado na obra homônima de Mark Cousins. Tradução e legenda Eduardo Friedman, BBC, 2011.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

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

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: MACHADO, Roberto (org.). **Michel Foucault**: microfísica do poder. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 145-152.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.). **Cinema e corpo**. São Paulo: Laços, 2016. p.21-32.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008. Disponível em: <https://www.amazon.de/Harold-Lloyd-Collection-OmU-DVDs/dp/B0013N3XSE>. Acesso em 24 de Outubro de 2018.

IMDb. Harold Loyd. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0516001/?ref_=nv_sr_1. Acesso em 24 de Outubro de 2018.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? *Anais do VI Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte*. Set./2012. Disponível em: <http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccepted>. Acesso em 07 de Junho de 2018.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

UNCLE Josh in a spooky hotel. Direção de Edwin Stanton Porter. Preto e branco, 1 min. e 16 s. Estados Unidos da América: Thomas A. Edison Inc., 1900. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694325/>. Acesso em 6 de Outubro de 2018.

4.6 Buster Keaton

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DOS CURTAS-METRAGENS DE BUSTER KEATON

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: BUSTER KEATON'S SHORT-FILM ANALYSIS

Resumo: O objetivo do presente artigo foi analisar as representações da obesidade nos curtas-metragens mudos dirigidos por Buster Keaton até o ano de 1927. Compuseram a série dezenove filmes. Utilizou-se a metodologia da análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Os resultados indicaram uma tematização indireta relativamente grande e formações discursivas recorrentes, em que o personagem gordo possui grande força física e irascibilidade, mas acaba sendo enganado pela perspicácia do personagem de Keaton, que é magro. Ressaltou-se que nos filmes em que este ator atuou sob a direção de Roscoe “Fatty” Arbuckle, as enunciações envolvendo o gordo e o magro foram distintas, tendendo a

privilegiar a personagem gordinha. Interpretou-se isto como uma espécie de viés de corporeidade na formulação das representações por parte de quem roteirizou e dirigiu a obra, já que Arbuckle era gordinho e Keaton magrinho. Concluiu-se, por fim, que, dada a popularidade deste comediante no cinema mudo e a recorrência de enunciações indiretas sobre a obesidade e seus precursores conceituais, os curtas-metragens analisados são fontes primárias importantes da história da obesidade no cinema e, conseqüentemente, de como a inversão valorativa da corpulência excessiva se difundiu para o mundo.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The objective of this article was to analyze the representations of obesity in the short films directed by Buster Keaton until the year 1927. The sample was composed of nineteen films. The methodology of the enunciation discursive analysis was used in a Foucaultian perspective. The results indicated a relatively large indirect thematization and recurrent discursive formations, in which the fat person possesses great physical strength and irascibility, but ends up being deceived by the insight of the personage of Keaton, who is thin. It was emphasized that in the films in which this actor acted under the direction of Roscoe "Fatty" Arbuckle, the enunciations involving the fat and the thin were distinct, tending to favor the chubby character. This was interpreted as a sort of bodily bias in the formulation of representations by the one who scripted and directed the work, since Arbuckle was chubby and Keaton skinny. Finally, it was concluded that, given the popularity of this silent comedian and the recurrence of indirect enunciations about obesity and its conceptual precursors, the short films analyzed are important primary sources of the history of obesity in the cinema and, consequently, of how the valuative inversion of excessive corpulence has spread to the world.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Em meados do século XVIII, encontram-se os primeiros discursos patologizantes⁵⁷ da condição atualmente denominada obesidade, que especifica um acúmulo excessivo do tecido corporal adiposo. Essas formulações de uma inversão valorativa da corpulência, como era chamada, foram engendradas, principalmente, na França e Inglaterra. A condição – até então valorizada como bela, rica e salutar –

⁵⁷ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

começa a ser alvo de problematizações de diferentes modos, como no âmbito estético, moral, da saúde, socioeconômico e, até mesmo, político. Por cerca de um século, os discursos de inversão valorativa vão florescer em campos específicos, como na medicina, mas sem quaisquer fundamentos científicos, com um discurso patologizante, sem, porém, realmente se popularizar, o que só ocorrerá ao longo do século XX (SANTOLIN, 2012; SANTOLIN e RIGO, 2015).

Ainda que tais fatos já sejam conhecidos, não se sabe como ocorreu a popularização de uma inversão sociocultural de valores milenares relacionados à corporeidade. Além de acontecimentos reais, tais como a urbanização, cogita-se que um acontecimento sociocultural de tamanha envergadura demande também uma ferramenta de comunicação em massa de convencimento poderosa.

Neste sentido, tendo por hipótese que o cinema, inventado no final do século XIX, pode ter sido um instrumento midiático de massa para a divulgação dos novos valores relativos à obesidade e seus precursores conceituais. Compondo uma história serial⁵⁸ mais ampla⁵⁹, o presente artigo buscou analisar uma série de filmes curtas-metragens dirigidos por Buster Keaton.



Figura 10 - Buster Keaton (Fonte: IMDb, 2018)

Buster Keaton é o nome artístico do ator e diretor norte-americano Joseph Frank Keaton (1895-1966) (Fig.1). “Buster” foi um apelido que ele ganhou do famoso mágico Harry Houdini e significa algo como “detonador”, “arrasador” ou “demolidor”. O olhar e a cara sempre séria foram as características que marcaram seu personagem (COUSINS, 2013).

Nas palavras de Sabadin (2000, p. 130),

O humor dos filmes de Buster é refinado, inteligente, muitas vezes sutil e repleto de novidades que encantam o público. (...) Toda esta genialidade tornava-se ainda mais divertida graças a uma particularidade que se tornou marca registrada do ator: ele jamais ria em cena. O mundo podia desabar ao seu lado, ele nunca esboçava sequer um leve sorriso.

⁵⁸ Mais sobre este tipo de história, consultar Barros (2011, 2012, 2013).

⁵⁹ Tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, com previsão de defesa para Julho de 2021.

No começo de sua carreira cinematográfica, entre 1917 e 1919, Keaton era apenas um coadjuvante secundário dos filmes de Roscoe “Fatty” Arbuckle (Fig.2). O adjetivo “fatty”, em inglês, significa “gordinho”, demonstrando que a corporeidade do ator não era irrelevante para o público. De acordo com Sabadin (2000), Roscoe só perdia em popularidade, na década de 1910, para Charles Chaplin. Sua carreira foi encerrada por conta de uma acusação e processo – no qual foi inocentado – de homicídio de uma atriz.



Figura 11 - Roscoe "Fatty" Arbuckle
(Fonte: IMDb, 2018)

Keaton e Arbuckle atuaram junto entre 1917 e 1919. De acordo com Sabadin (2000), a maioria dos curtas realizados por eles nesse período foram perdidos por falta de conservação. Os curtas-metragens de Keaton realizados em parceria com “Fatty” foram roteirizados, dirigidos e protagonizados pelo próprio Roscoe, cuja parceria principal de atuação ficava mais a cargo do ator Al St. Johnson. Com o término da carreira do “gordinho”, Keaton passou a roteirizar, dirigir e protagonizar seus próprios filmes, contracenando com o ator Joe Roberts (Fig.3), que também era gordinho (IMDb, 2018).

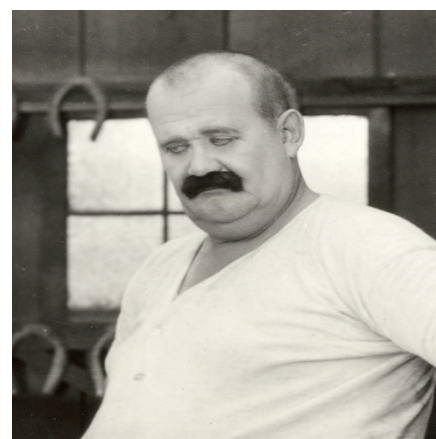


Figura 12 - Joe Roberts (Fonte: IMDb, 2018)

Tem-se, portanto, precursores da fórmula cômica do gordo e do magro, que será explorada não somente por Laurel e Hardy, mas também por outros realizadores da comédia muda. Como destacado por Sabadin (2000, p.136), assim como para a composição desta dupla, a ideia “era fazer humor através da união dos extremos”. Há diversas possibilidades de contraposições, na composição de extremos, mas, como ressaltado por Melo (2011), o cinema desde o princípio, foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também

o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “[...] corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Também por isso, cogita-se que o cinema possa ter sido uma importante ferramenta de difusão da inversão de valores em relação à obesidade e seus precursores conceituais.

Neste sentido, com intuito de investigar as representações cinematográficas da obesidade no cinema mudo, no presente artigo, buscou-se analisar uma série de curtas-metragens do ator Buster Keaton produzidos no período de 1917 a 1927. De acordo com dados do site IMDb (2018), desde o começo de sua carreira, em 1917, Keaton atuou como ator em 45 filmes mudos até 1927. Desse total, onze era longas-metragens e 34 curtas-metragens. Dos curtas, somente o primeiro – *A country hero* (1917) – não foi encontrado.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos filmes de curtas-metragens mudos do ator, diretor e roteirista Buster Keaton, até o ano de 1927, constituídos aqui enquanto fontes históricas primárias.

Acessou-se a filmografia do ator através da plataforma IMDb (2018), da qual se produziu uma tabela com os filmes no período investigado (Tabela 1). A série fílmica abrangeu, no total, um período de três anos e a amostra foi composta por dezenove filmes. Houve, portanto, uma média 6 filmes por ano, que somaram 422 minutos ou cerca de 7 horas. A duração dos filmes varia de 17 a 25 min., com média de 21 min.

n	Título	Ano
1	Neighbors	1920
2	O Espantalho	1920
3	<i>Convict 13</i>	1920
4	Uma Semana	1920

5	<i>The Boat</i>	1921
6	<i>The Play House</i>	1921
7	A Cabra	1921
8	<i>The 'High Sign'</i>	1921
9	Má Sorte	1921

10	The haunted house	1921
11	<i>Day Dreams</i>	1922
12	A Casa Elétrica	1922
13	<i>The Frozen North</i>	1922
14	Ferraduras Modernas	1922
15	A Parentela da Esposa	1922
16	O Enrascado	1922
17	<i>The Paleface</i>	1922
18	<i>The Love Nest</i>	1923
19	O Aeronauta	1923

Tabela 2 - Série filmica de Buster Keaton que compôs a amostra

De acordo com a lei de direitos autorais⁶⁰, todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*, ferramenta que foi utilizada nesta pesquisa.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

⁶⁰ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

Três dos dezenove filmes – *The boat* (1921), *The high sign* (1921) e *The frozen north* (1922) – não possuíam enunciados considerados relevantes para a presente pesquisa. As análises descritivas e interpretações dos demais filmes podem ser consultadas nas subseções abaixo.

3.1 *Neighbors* (1920) – 18 min.

Roteiro de Edward F. Cline e Buster Keaton, com direção deste último, o curta já pertence ao grupo de filmes que escapa da influência de Arbuckle, que nem mesmo participa do filme. O protagonismo fica mesmo com Keaton, com o personagem do garoto, que está enamorado por uma mocinha. Ambos são vizinhos e suas casas é dividida por uma divisória de madeira, com um buraco que permite que passem papéis com recadinhos de amor. Aparentemente, entretanto, os pais dos jovens não gostam do flerte e a troca de mensagens por aquele meio acaba causando algumas confusões no início do filme.

Para atuar como o pai da mocinha, colocou-se um ator barrigudo (Joe Roberts), que atua como um representante da formação discursiva do “*fatter father*” – ou seja, um pai mais gordo. Neste tipo de formação, nada se enuncia sobre a corpulência excessiva dos personagens do pai, sendo inseridas somente como uma espécie de símbolo de distinção etária e integrando também a formação discursiva da hierarquia da barriga por ocupar uma posição de autoridade (SANTOLIN, 2021).

O mesmo não aconteceu, entretanto, para o papel de pai do garoto, demonstrando não haver uma consistência total nos padrões representativos e nas enunciações. Nenhuma piada é feita propriamente com a corporeidade do personagem.

Apesar disso, o pai da garota atua como vilão da trama, repelindo – muitas vezes, violenta ou cruelmente – as investidas do pretendente em relação à sua filha. Diferentemente dos filmes de Arbuckle, portanto, em que o gordinho era o herói, no

curta de Keaton o barrigudo é o vilão, aquele que impede o mocinho de ficar com a mocinha.

O personagem gordo ou barrigudo mantém, por outro lado, algumas características, tais como uma grande força física e a irascibilidade. No filme de Buster, entretanto, esses atributos não impedem que ele seja sempre enganado e se dê mal. Ao roteirizar os próprios filmes, portanto, Keaton pega para si o papel daquele que sempre se dá bem – ao qual Fatty mantinha para seus personagens – e relega ao personagem barrigudo o papel que ele tipicamente atuava nos filmes de Arbuckle – aquele que sempre se dava mal.

Os papéis de policiais também já não são ocupados por policiais barrigudos, tal como em Méliès (GEORGES, 2010) – ou seja, a autoridade já prescinde de uma grande circunferência abdominal, pois essa já havia deixado de ser símbolo de respeito, dignidade e honra. Também o papel de juiz não foi representado por um ator gordo – algo que pode ser visto nas representações dos filmes de Méliès (SANTOLIN, 2021).

O *affair* dos jovens gera confusões e briga entre os patriarcas, que acabam indo parar no tribunal. Sob alegação de maus tratos, o juiz dá a guarda da mocinha para a família do garoto, que a pede em casamento. Ambos se casam, mesmo sob o ódio recíproco entre os membros das famílias, e assim termina o filme.

3.2 *The scarecrow* (O espantalho, 1920)

Roteiro de Edward F. Cline e Buster Keaton. Direção e protagonismo também de Keaton, no papel de agricultor. Novamente, ele contracena com o corpulento Joe Roberts, que atua como fazendeiro. Keaton mantém, portanto, o padrão que Arbuckle desenvolvia – um gordo, um ou dois magros e uma mocinha. A diferença é nas atribuições desses personagens na estrutura da narrativa, que, como dito na análise do curta anterior, vai mudar nos roteiros e direção de Keaton. Diferentemente do anterior, porém, o agricultor barrigudo será um pretendente rival de Keaton ao amor da mocinha. Ambos são colegas de quarto e se ajudam,

demonstrando respeitar a escolha por algum deles que a garota irá fazer, algo que não acontecia nos filmes de “Fatty”, em que o vilão magro raptava a mocinha.

Há muitas outras diferenças nas películas de Keaton para as de Arbuckle. Já não há mais aquele aspecto de “cinema de atrações” – com acrobacias e palhaçadas gratuitas. Aparentemente, os personagens são desenvolvidos de maneira melhor pensada, dando mais consistência e verossimilhança às *personas*.

O personagem de Buster começa o filme com dor de dente, sendo ajudado pelo amigo. Depois também recebe ajuda para acender o fogão e arrumar a mesa. Pode-se dizer que o gorducho se mostra bastante solícito.

Após o preparo, eles comem a refeição, numa mesa repleta de mecanismos curiosos, criativos, facilitadores para o alcance das coisas, que é o principal motivo de surpresa/riso. Terminada a refeição, eles guardam tudo e saem de casa. Logo veem a moça e correm em sua direção. O barrigudo não demonstra dificuldade ou inaptidão física para empreender tal façanha, sendo impedido de alcançá-la primeiro por uma trapaça de Keaton, que passa-lhe uma rasteira.

Na formação discursiva patologizante da obesidade, tal como em *Hidrotherapie Fantastique* (1909) (GEORGES, 2010), de Georges Méliès, a pessoa com gordura corporal excessiva tem dificuldade de locomoção – mesmo para caminhar. Quando não se está neste tipo de formação discursiva, os gordos são representados caminhando, tranquilamente, sem problemas, e mesmo correndo, em intensidades intermediárias, sem dificuldade. Pensa-se que estas representações são mais condizentes com a realidade do que aquelas, que soam exageradas, exatamente para ressaltar o que seria, na verdade, negativo na condição.

Num horizonte discursivo de patologização, faz-se necessário destacar as consequências negativas de uma condição qualquer – sobretudo, quando não há uma percepção e uma aceitação imediata da população do prejuízo à saúde que esta causaria, como, por exemplo, numa bacteriose ou virose forte. No processo histórico de patologização da gordura corporal excessiva, inserida no contexto de inversão valorativa, ocorrido no final do Século XVIII, houve uma demanda por argumentos para convencimento de que a condição, que até então era vista como positiva e desejada pela população, seria negativa (SANTOLIN, 2012).

Voltando ao filme, depois de ser derrubado, o rival se vinga de Keaton, derrubando-o também. Após levantarem, ambos se ameaçam com os braços, mas nenhum desfere golpes, o que é diferente dos filmes de Fatty, em que o personagem do gordinho não titubeava em recorrer à força física – principalmente, em casos como deste filme, em que a diferença de corporeidade entre os personagens não residia somente na corpulência, mas também na estatura, desfavorecendo enormemente Buster no confronto.

Posteriormente, o rival se mostra galanteador e conquistador ao acompanhar a mocinha numa dança. O desempenho dele é bastante restrito.

Enquanto isso, Buster é perseguido pelo cachorro da moça. Quando vê, seu amigo antecipa-se ao fato, dirigindo-se a uma farmácia para comprar talas, esparadrapos e remédio para o azarado. Quem acaba se ferindo, entretanto, é ele próprio – atropelado por um carro. Keaton consegue escapar do cachorro e, até mesmo, apaziguar-lhe. Passa, porém, a fugir do pai da moça, fingindo-se de espantalho para não ser pego.

E, assim, aproveita-se para roubar um beijo da mocinha, enquanto seu rival faz juras para ela; ou para chutar o pai dela ou o rival, fazendo-os acreditar que fora o outro. Quando os dois descobrem, perseguem o *trickster*, que, mais uma vez, consegue escapar. Na fuga, encontra a mocinha e leva-a consigo, sendo perseguidos pelo pai e pelo rival. Os fugitivos, entretanto, conseguem cavalos e depois uma moto. Acabam por atropelar um padre, que é carregado junto e requisitado para realizar o casamento dos enamorados, chegando ao fim o filme.

3.3 *Convict 13* (1920) – 19 min.

Sob roteiro e direção de Keaton e de Edward F. Cline, neste curta pode-se “testar” a hipótese da influência de Arbuckle na direção e roteiro. E, aparentemente, houve sim uma influência, já que Keaton e Cline nem mesmo incluem Arbuckle no elenco, além de resguardarem para o magro personagem de Keaton – um jogador de golfe – o protagonismo na trama.

Além dos fracassos na tentativa de jogar golfe do protagonista, a narrativa apresenta um presidiário fugitivo, perseguido pela polícia, que troca de roupa com o personagem de Keaton, que passa a ser confundido com o criminoso. Os policiais não foram representados por atores barrigudos – algo comum na composição desse tipo de personagem por alguns cineastas de comédia muda nas primeiras décadas do cinema. A exceção foi o chefe da polícia, demonstrando que ainda havia uma hierarquia da barriga.

A história segue o personagem de Keaton, que, após enganar os policiais, entra por engano no presídio. Confundido com o presidiário número treze, ainda dá azar por ser naquele dia a execução por enforcamento agendada para aquele criminoso. Uma moça, entretanto, ajuda Buster, prendendo a corda a um sistema de polia meio elástico, impedindo-o de ser esganado.

Ele é, então, encaminhado para quebrar pedras, sob supervisão de um guarda, mas sem querer acerta uma martelada neste e desmaia-o. Um outro prisioneiro – apresentado como líder da revolta – é mostrado na mesma situação – quebrando pedras e sendo vigiado. Esse personagem foi representado por Joe Roberts. Assim, ainda que Arbuckle não tenha participado do filme, dirigido e roteirizado, o papel de líder foi representado por um ator corpulento. Ressalta-se, entretanto, que trata-se de uma liderança negativa – um criminoso líder de uma rebelião. Enquanto Arbuckle resguardava o protagonismo bonzinho para si e, consequentemente, associava-o com sua corporeidade, Keaton e Cline relegam o corpulento excessivo à uma posição de vilão violento.

O líder também acerta uma martelada – proposital – na cabeça do guarda e começa uma rebelião. Ele nocauteia dezenas de outros guardas, demonstrando possuir enorme força física e ira. Essa é uma das formações discursivas mais recorrentes sobre a obesidade e seus precursores conceituais no Cinema Mudo. Os enunciados associam corpulência excessiva com aqueles comportamentos e temperamento. Trata-se de uma formação discursiva bem antiga na história da obesidade, proveniente da Antiguidade (SANTOLIN, 2012).

Em outro setor do presídio, o personagem de Keaton havia trocado de roupa com o guarda e, já trajado com o uniforme desta função, passa ao setor do líder da rebelião, sem se dar conta do que havia acontecido com todos os demais guardas.

Com sua perspicácia, ele consegue enganar e prender novamente o criminoso, que não se dá por vencido e faz mais uma demonstração de força – afastando as grades da cela para alcançar Buster. Novamente, entretanto, a perspicácia vence – temporariamente. O vilão persegue mais uma vez o mocinho, entrando no escritório do chefe de polícia em busca de vingança. Vê, entretanto, a moça e tenta seduzi-la, esquecendo-se de Buster, que, por fim, esmaga sua mão numa prensa. Nada que a força física do corpulento não contrapunha, levantando o equipamento e lançando-o contra o delegado que corria em sua direção. O vilão consegue soltar sua mão e corre atrás de Keaton, socando-o no rosto, fazendo-o recuar vários cômodos com sua força. O líder da rebelião pega a moça nos braços e segue para fora para dar continuidade à tentativa de fuga dos prisioneiros, que só é impedida pela atuação de Buster. Ao final, o mocinho magrelo enfrenta o vilão corpulento, vencendo-o. Inesperadamente, entretanto, corta-se para o cenário do jogo de golfe, demonstrando que tudo não passou de um sonho.

3.4 *One week* (Uma semana, 1920) – 25 min.

Roteiro e direção de Edward F. Cline e Buster Keaton. A única ocorrência relevante para esta pesquisa está relacionada à uma pequena participação do ator corpulento Joe Roberts, que atua como coadjuvante da trama, carregando um piano sozinho, sobre os ombros, com um só braço. Quando ele passa o piano para o personagem de Keaton, cai-lhe em cima e nem mesmo afastar o instrumento para levantar-se consegue. Enunciação, portanto, de grande força física em associação à corpulência excessiva. Formação discursiva presente também em outros curtas, além de filmes de outros cineastas.

3.5 *The play house* (1921) – 23 min.

Roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton. Buster é o protagonista de uma orquestra, em que ele atua como todos os musicistas e

também como todos da plateia. Trata-se de um sonho. Além desse recurso, o fato do filme ser sobre os bastidores do teatro cria uma série de oportunidades de metalinguagem.

O ator Joe Roberts atuou no papel de gerente dos atores. Posição de poder, mando e autoridade – apesar da coadjuvância bastante limitada em sua importância. Depois ele atua num segundo papel, como ator, nos bastidores da peça que está sendo encenada. Suas ações são triplamente representações – por serem cinematográficas, por ser ficções e por serem ações de um personagem ator de uma peça teatral. Ainda assim, revelam e sugerem associações com força, irascibilidade e violência física, que, como já foi ressaltado, pertencem a uma formação discursiva bastante recorrente na história da obesidade (SANTOLIN, 2012).

Excetuando essas pequenas participações e considerações, nada mais foi encontrado de relevante para esta pesquisa no filme.

3.6 *The goat* (A cabra, 1921) – 23 min.

Roteiro e direção de Malcom St. Clair e Buster Keaton. O ator Joe Roberts atua no papel de chefe de polícia, que tenta apanhar o personagem de Keaton, confundido com um assassino procurado. Além disso, o barrigudo também é o pai da mocinha por quem o protagonista se apaixona, havendo duplo motivo de contraposição entre ambos. Desse modo, o barrigudo é o vilão da narrativa.

Novamente, representações de poder, autoridade, força física, agressividade e intimidação – embora sempre inferiores à perspicácia e malandragem do personagem de Keaton. Se nos filmes de Arbuckle, o personagem gordinho se dava bem usando aqueles artifícios, nos curtas de Keaton, entretanto, seu personagem magro supera sua fraqueza física usando a esperteza, a enganação e outros meios que demonstram uma certa inteligência.

3.7 *Hard Luck* (Má sorte, 1921) – 22 min.

Roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton. O protagonismo fica por conta do personagem de um homem falido e – principalmente – azarado.

No começo do filme, na expectativa de ganhar uma gorjeta, Buster banca o chofer para um casal representado em trajes de gala, cujo homem conta um monte de dinheiro. Vê-se aqui que a representação de riqueza e status socioeconômico não incluía mais uma barriga grande – ao menos não nos Estados Unidos e não no personagem de Keaton. Tal como nos filmes de Harold Lloyd, os ricos se distinguem das massas, sobretudo, pelo traje (HAROLD, 2008).

Frustrado nas tentativas de conseguir algum dinheiro, o protagonista passa a tentar o suicídio, mas também nunca consegue, dado seu azar.

O ator Joe Roberts também participa nesse curta-metragem no papel do personagem Luke “lábios de lagarto” – um ladrão de trem procurado, líder de uma gangue criminosa. Ele, mais uma vez, é o vilão – forte, agressivo, violento, intimidante – mas inferior à perspicácia de Buster. Durante o assalto à uma casa, Luke assedia repetidas vezes a mocinha, que será salva, no fim, por Keaton.

Vale destacar certa divergência que ocorre em relação ao que se enuncia sobre o *sex appeal* (apelo sexual), atratividade e poder de sedução dos personagens corpulentos entre diferentes realizadores. Nos filmes de Roscoe Arbuckle, por exemplo, seus personagens são conquistadores, bem-sucedido com mulheres, nunca necessitando agarrá-las à força, sempre tendo a mocinha apaixonada por si, enquanto o pretendente rival magricela é quem faz o papel de vilão abusador – exatamente o oposto do que acontece nos filmes escritos e dirigidos por Keaton.

3.8 *The haunted house* (1921) – 21 min.

Mais um filme roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton. O protagonista é um escriturário de um banco, interpretado por Buster. Joe Roberts atua no papel de caixa no mesmo banco. Ele apresenta um comportamento que

demonstra alguma ascendência hierárquica tanto sobre o personagem de Keaton quanto sobre outros personagens.

Excetuando essa pequena ocorrência, nada mais de relevante a respeito do tema desta pesquisa é encontrado no curta-metragem, que, posteriormente, se desenvolve numa casa mal-assombrada, o que deu título ao filme.

3.9 *Day dreams* (1922) – 23 min.

Além de Keaton e Cline, neste curta o roteiro teve a coparticipação de Arbuckle. Novamente, aparece na trama – por volta de 7 min. – a figura do homem alto, barrigudo, forte e irascível. Excetuando esta recorrência, nada mais de relevante relacionado ao tema desta pesquisa foi encontrado.

3.10 *The electric house* (A casa elétrica, 1922) – 23 min.

Mais um filme roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton. Enquanto Buster faz o papel de um recém graduado, o ator Joe Roberts interpreta um milionário em busca de um profissional que realize seu projeto de levar eletricidade para sua mansão. O investidor acaba escolhendo Keaton. Houve, entretanto, uma troca nos diplomas e Buster não era engenheiro elétrico, como supôs o empregador.

Aparentemente, pela primeira vez, Keaton e Cline não escalam Roberts para o papel de vilão da trama. Também é incomum a escolha deste para atuar como rico, já que as representações de pessoas endinheiradas não incluíam mais corpulência excessiva e barriga avantajada.

Mesmo não sendo da profissão certa para o serviço, o personagem de Buster consegue realizar vários projetos na mansão, todos relacionados a mecanismos mais ou menos tecnológicos, que ele vai apresentando para seu empregador. Algumas das invenções, entretanto, não funcionam perfeitamente, causando

pequenos acidentes, que acabam por vitimar tanto o dono da casa e sua família quanto o inventor.

Mas o potencial prejudicial das invenções só se expressa depois que o verdadeiro engenheiro elétrico aparece em busca de vingança, tornando-se o vilão da trama. Após causar transtornos com cada um dos projetos do personagem de Buster, ambos terminam o filme despejados fora da mansão. Sem final feliz neste curta-metragem.

3.11 *The blacksmith* (Ferraduras modernas, 1922) – 21 min.

Roteiro e direção de Malcom St. Clair e Buster Keaton. Joe Roberts e Keaton atuam como ferreiros na história. O personagem de Roberts é forte, impaciente, intimidante, grosseiro, agressivo e violento. Sozinho, confronta fisicamente e vence, facilmente, cinco homens. Mas perde para o atrapalhado personagem de Keaton, que derruba-lhe uma roda de madeira na cabeça. Os outros homens, a serviço do xerife, aproveitam o desmaio para amarrar o ferreiro corpulento e leva-lo preso. E, assim, acaba a participação de Roberts e o que havia de relevante neste curta-metragem.

3.12 *My wife's relations* (A parentela da esposa, 1922) – 24 min.

Roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton, que também atua como protagonista da trama no papel de marido. O personagem e uma senhora em quem esbarrou na rua acabam se casando sem querer, por um mal-entendido em decorrência da diferença de idioma. A esposa é a atriz Kate Price, que pode ser considerada gordinha. Já em sua primeira aparição, no acidente com o futuro esposo, na rua, ela se mostra irritadiça, agressiva e violenta.

Joe Roberts também participa deste curta-metragem no papel de um dos irmãos da esposa. Assim como os demais familiares, mostra-se bruto, dominante e intimidante, em relação ao recém-casado.

À mesa, o cunhado corpulento apresenta um comportamento que pode ser considerado glutão – servindo-se com grande quantidade de pães e um pedaço exagerado de manteiga. Poucas foram as ocorrências de enunciados desse tipo, que sugerem que os gordos são gulosos, dessa forte formação discursiva, nos filmes de Keaton. Deve-se ressaltar, entretanto, que o comportamento dos demais irmãos – menos gordos – são igualmente excessivos na alimentação, o que minimiza um pouco a exclusividade da associação com o personagem gordo.

A esposa também se mostra indelicadamente voraz – tal como seus irmãos – ao fisgar rapidamente um pedaço generoso de carne assada após a brevíssima oração. Assim como nos demais filmes, a perspicácia do magro vence a irascibilidade, força e a voracidade dos gordos – Keaton engana-os, mudando a data do calendário, fazendo-os devolver as carnes por acreditarem ser sexta-feira santa.

Uma herança torna o personagem de Keaton rico e ele e a família da esposa mudam-se para uma mansão. Isso não muda, entretanto, a essência dos membros da família, incluindo a esposa gordinha, que se mostra novamente gulosa e deseducada, ao ser servida com uma xícara de café, mas derramar o líquido no pires para sorvê-lo.

Já o irmão gorducho até se esforça, na hora da foto de família, para tentar, inutilmente, esconder a pança. Poucas foram as ocorrências de enunciações desse tipo nos curtas-metragens de Buster. Aqui, enuncia-se que a barriga volumosa é algo vergonhoso, que deve ser escondido, e que quando não se consegue, torna-se risível.

Realizada a foto de família, a esposa empurra violentamente o fotógrafo para fora do aposento. Em seguida, o próprio marido arremata o coitado para fora da casa com uma voadora.

A família descobre que houve uma confusão e que Buster não é o herdeiro. Eles ficam, então, irados e começam a caçá-lo pela casa. O malandro, entretanto, consegue fugir, terminando, por fim, o filme.

3.13 Cops (O enrascado, 1922) – 18 min.

Igualmente ao filme anterior, este curta-metragem foi escrito e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton, que também protagoniza a trama.

Logo no começo da película, um transeunte gordo e alto chama um taxi. O personagem de Keaton vê que a carteira dele caiu e apanha-a, entregando-o, mas ele se irrita. Em seguida, ao subir no carro, tropeça, cai e rola pelo asfalto. Depois de ser “ajudado” por Keaton, entra no carro e vai embora, enquanto Buster conta as notas da carteira – agora, sim – roubada.

Quando o outro personagem, dentro do taxi, percebe a falta da carteira manda o taxista retornar. Ele consegue pegar a carteira da mão de Keaton de dentro do carro mesmo, mas se dá conta que não há mais dinheiro dentro. Novamente, manda o taxista dar meia volta. Irado, já desce do carro arregaçando as mangas, mas Buster entre no taxi pelo outro lado e engana-o, indo embora.

Assim como no curta *Convict 13* (1920), o enunciado parece ser no sentido de que a perspicácia é superior à força física, sendo esta representada de modo muito distinto do que virá a ser após a Segunda Guerra Mundial – por músculos volumosos, como no filme *Conan, o bárbaro* (1982) por Arnold Schwarzenegger. A força física é simbolizada por alguns aspectos corporais: estatura física e grande corpulência, muitas vezes, com uma circunferência abdominal avantajada.

Em relação às sequências iniciais, não havia nada que demandasse necessariamente que o ator que contracenou com Keaton fosse corpulento e barrigudo – exceto o fato de que tal personagem compunha a sequência como “o fortão”. Fosse mais para o fim do século, escolher-se-ia um ator bem musculoso.

O restante do filme não tem mais nada relevante para os objetivos da presente pesquisa. Os muitos policiais que participaram, novamente, não são representados por atores barrigudos, como era comum na composição das autoridades policiais.

3.14 *The paleface* (1922) – 20 min.

Roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton, que também protagoniza no papel de “Pequeno Chefe Cara Pálida”. Joe Roberts atua como um chefe indígena. Ele é o líder da tribo – poder e autoridade. A imponente barriguda faz Buster bater em seu corpo e cair para trás. Em quase todas as cenas, Roberts permanece de braços cruzados, sério, com a “cara fechada”, bravo, pois, afinal, na trama os homens brancos querem roubar a terra dos indígenas, o que Keaton ajuda a evitar.

Ressalta-se que Roberts era, dentre os figurantes indígenas, o mais alto e corpulento – sobressaindo-se com sua corpulência. A escolha de atores corpulentos para atuar em papéis de liderança, autoridade, poder, riqueza e status se repete também com outros cineastas.

3.15 *The love nest* (1923) – 20 min.

Roteiro de Jeffrey Vance e Buster Keaton. Direção de Edward F. Cline e Buster Keaton, que também protagoniza o filme no papel de marinheiro. Joe Roberts atua no papel de capitão de um navio. Em sua primeira aparição, o intertítulo define-o como um líder severo, que pune a menor ofensa com a execução. O personagem, portanto, comporta-se como tal – autoritário, impaciente, dominante, agressivo, intimidante, irascível, forte, etc. Associações entre a gordura corporal excessiva e comportamentos desse tipo nos personagens podem ser encontrados desde muito cedo no cinema, como em Georges Méliés (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021), perdurando, portanto, até, pelo menos, meados da década de 1920.

Com seu barquinho, Buster acaba se chocando contra o navio e subindo a bordo. O capitão empossa-o como seu mordomo pessoal. O serviçal acaba errando, mas um outro marinheiro leva a culpa e, em outra ocasião, consegue disfarçar. Por fim, quando não há escapatória da punição do capitão, Keaton aceita seu destino – ser lançado fora do navio, em alto mar – mas o líder, após vê-lo se dirigir para o convés sozinho para a aplicação da sentença, se apieda e o perdoa.

Apesar da piedade, o chefe não muda sua essência. Após cair, acidentalmente, no mar, por exemplo, Buster rouba-lhe a posição de capitão, julgando-o morto. Quando retorna ao navio, furioso, não só retoma sua posição sem desferir um único golpe como também faz com que todos marujos pulem na água de medo da sua ira.

Mais uma vez, portanto, Keaton coloca o barrigudo Roberts como vilão em sua trama. Uma vilania, entretanto, um pouco contestável, diante o comportamento *buster* de Buster – ou seja, desordeiro. O capitão cumpre sua função – manter a ordem no navio – e só se torna um vilão na medida em que contrapõe às desordens causadas pelo protagonista, que acaba, no fim, afundando a embarcação.

3.16 *The balloonic* (O aeronauta, 1923) – 22 min.

Roteirizado e dirigido por Edward F. Cline e Buster Keaton, que também protagonizou o curta-metragem. O filme começa com Keaton dentro de uma casa, repleta de armadilhas e sustos. Só depois é mostrado que se trata de uma atração chamada “casa do perigo”, do qual o assustado protagonista é lançado fora por uma armadilha no chão – um túnel com um escorregador.

Já na rua, ele vê uma nova cliente se aproximar e comprar a entrada. A atriz é Babe London, cujo personagem no IMDb (2018) é nomeado como *fat girl at the house trouble* – “garota gorda da casa do perigo”. A princípio, a corporeidade da moça não chama tanta atenção, já que ela é somente gordinha, mas a nomeação no site ressalta tal aspecto.



Figura 13 - Babe London (IMDb, 2018)

Buster espera que a mocinha venha a ter o mesmo destino que ele com o entretenimento e, então, senta-se na calçada para esperá-la. Acaba, entretanto, distraído-se com uma outra moça que passava e ficando exatamente no local em que o escorregador lançava as pessoas. Como esperado, a gordinha cai na armadilha e desce o escorregador, caindo em cima do protagonista, derrubando-o.

Após a queda, ela é ajudada por dois homens a se levantar, enquanto Buster permanece no chão, observando-a feliz a comprar mais um *ticket* para ir novamente na casa. E nisso consistiu a participação desta personagem, que foi o único acontecimento relevante para o tema desta pesquisa neste filme.

4 CONCLUSÕES

Nos curtas-metragens roteirizados e dirigidos por Buster Keaton, em parceria com Edward F. Cline, quem atua no papel de gordo para contracenar com o protagonista magro é o ator Joe Roberts, colocado comumente na posição de vilão nas narrativas. As representações associam recorrentemente a corpulência excessiva de Roberts com força física, agressividade, violência e intimidação, mas que sempre se mostram inferiores à perspicácia e malandragem do protagonista baixinho e magrinho de Keaton.

Assim, ainda que Keaton atue como ator em todos os curtas, pode-se perceber claramente um padrão representativo distinto nos papéis do gordo e do magro, dependendo de quem roteirizou e dirigiu o filme. Ressalta-se que quando escrito e dirigido por Roscoe “Fatty” Arbuckle, reconhecido pelo apelido “*fatty*”, ou seja, gordinho, as tramas tendem a brindar o personagem gordo com posições e acontecimentos na narrativa agradáveis. Ou seja, o gordinho privilegia o gordinho, e, inversamente, o magrinho privilegia o magrinho. Pode-se dizer, portanto, que as representações produzidas por esses roteiristas-diretores-atores possuem uma espécie de “viés de corporeidade”, atrelado às suas próprias condições corporais.

Também se pode perceber uma diminuição relativa de ocorrências de representações que associam uma grande circunferência abdominal à status, autoridade e riqueza quando comparado aos filmes do começo da virada do século XIX para o XX, como os de Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021).

Tal aspecto pode significar tanto uma mudança na corporeidade dos membros das elites urbanas, incluindo aí profissões com autoridade, tais como policiais e juízes, quanto pode ser uma representação crítica à uma realidade factual da época. Como ressalta Cousins (2011), numa metáfora sagaz, o cinema pode

buscar ser um espelho ou um martelo em sua relação com o real. Em outros termos, um cineasta pode buscar representar o real ou criticar o real. Para dirimir tal dúvida, seria necessário, entretanto, dados de outros tipos, não representacionais, que fogem do escopo desta pesquisa, que empreendeu somente uma análise interna (PENAFRIA, 2009).

Ainda a este respeito, deve-se ressaltar que, além do período de duas décadas que os separa, Méliès era francês e Keaton norte-americano, o que pode acarretar diferenças relevantes nos padrões socioculturais e epidemiológicos aos quais estavam inseridos. Caso alguma pesquisa venha a tentar decifrar se as representações criadas pelos cineastas seriam reflexos ou martelos da realidade, deve-se considerar os *loci* espaço-temporal e sociocultural em que estavam inseridos seus criadores.

Por fim, conclui-se que tanto devido à popularidade que os filmes de Buster Keaton obtiveram na época do cinema mudo quanto devido à relativa recorrência e consistência das enunciações presentes, o material analisado se mostra uma fonte primária relevante para a história da obesidade no cinema.

REFERÊNCIAS

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CONAN, o bárbaro. Direção de John Millius. Universal pictures. 129 min, 1982.

COUSINS, M. **The story of film: an odyssey**. Documentário baseado na obra homônima de Mark Cousins. Tradução e legenda Eduardo Friedman, BBC, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.). **Cinema e corpo**. São Paulo: Laços, 2016. p.21-32.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. Preto e branco, 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em 15 de Dezembro de 2018.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar Barbosa. O nascimento da obesidade: uma genealogia do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

4.7 Expressionismo alemão

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: EXPRESSIONISMO ALEMÃO

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: GERMAN EXPRESSIONISM

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar as representações cinematográficas da obesidade e de seus precursores conceituais numa série fílmica representativa do expressionismo alemão. A amostra foi composta por oito filmes, considerados os mais importantes deste movimento. Os materiais foram acessados gratuitamente através da plataforma de vídeos *online youtube*. Metodologicamente, utilizou-se a análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Os resultados permitiram concluir que o assunto analisado foi pouquíssimo tratado, sendo tematizado somente de modo indireto, associado à corporeidade dos atores. O filme *A última gargalhada* (1924) possui enunciados que associam, indiretamente, a condição, principalmente, à força e baixa aptidão física. Já o filme *Figuras de cera* (1924) possuía enunciados que associavam a condição indiretamente à preguiça e

a um perfil galanteador/conquistador de mulheres. Todos os enunciados pertencem a formações discursivas relativamente recorrentes nas representações da obesidade e de seus precursores conceituais no cinema mudo. Por fim, concluiu-se que, mesmo tendo sido pouco e indiretamente tematizada na série fílmica analisada, os achados constituem-se como peças importantes da história da obesidade no cinema.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The objective of this article was to analyze the cinematic representations of obesity and its conceptual precursors in a film series representative of German expressionism. The sample was composed by eight films, considered the most important of this movement. The materials were accessed for free through the youtube online video platform. Methodologically, the discursive analysis of enunciation was used in a Foucaultian perspective. The results allowed to conclude that the analyzed subject was very little treated, being themed only in an indirect way, associated with the corporeity of the actors. The film *The last laugh* (1924) has statements that associate, indirectly, the condition, mainly, to the force and low physical aptitude. Already the film *Figures of wax* (1924) had statements that associated the condition indirectly to laziness and to a gallant / conquering profile of women. All statements belong to relatively recurrent discursive formations in the representations of obesity and its conceptual precursors in silent movies. Finally, it was concluded that, although it has been little and indirectly thematized in the film series analyzed, the findings are important pieces of the history of obesity in the cinema.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

No fim do século XVIII, iniciou-se um processo histórico de problematização corporal de uma condição ainda não muito bem definida. A princípio, especificou-se o tamanho do corpo, depois o peso corporal, até que por volta do fim do século XIX, já se identificara com mais precisão se tratar de um acúmulo de tecido corporal adiposo acima de um determinado limiar. Ao longo da patologização, a condição definida como “gordura corporal excessiva” recebeu nomes variados, sendo revestida de um discurso patologizante⁶¹ (SANTOLIN e RIGO, 2012).

⁶¹ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as

Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Para além desta investigação, já empreendida em Santolin (2012), busca-se, com o presente estudo, investigar a divulgação desta nova doença pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta midiática de massa para a difusão da inversão valorativa em relação à corpulência, ao peso e à gordura corporal doravante consideradas excessivas.

Investigar a história da obesidade no cinema, entretanto, não é tarefa fácil, em vista do tamanho do arquivo, sendo necessário recorrer à uma história do tipo serial (BARROS, 2011, 2012, 2013), acumulando, primeiramente, séries fílmicas, depois séries de séries até permitir a constituição de um panorama histórico mais amplo⁶².

Assim, o objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica de uma corrente que ficou conhecida como expressionismo alemão. Conforme o historiador do cinema mudo Sabadin (2000, p.214-215), este movimento foi

(...) uma das mais ricas correntes cinematográficas da história (...) Vindo da literatura e das artes plásticas, o Expressionismo se manifestou nas telas com uma marcada estilização da cenografia, luzes e personagens. Deliberadamente artificiais, os cenários eram pintados de forma distorcida, fora de perspectiva. As angulações de câmera enfatizavam o fantástico e o grotesco, o contraste de luzes e sombras era dos mais fortes e as interpretações dos atores teatralmente exageradas. Nos temas, loucuras, aberrações, pesadelos, vampirismo, terror. O expressionismo era a forma alemã de ver o mundo pós-Guerra. (...) a derrota foi dura, amarga e devastadora. Além da destruição física e moral, os alemães conheceram de perto os fantasmas da fome e da morte. (...) Era mais do que claro que um país nestas circunstâncias não poderia produzir comédias ou romances.

O filme considerado inaugural desta escola vanguardista é O gabinete do Dr. Caligari (1919), do diretor Robert Wiene. Outros diretores renomados foram F. W. Murnau, Fritz Lang, Paul Leni, Leo Birinsky, Paul Wegener e Henrik Galeen. De acordo com Cousins (2013, p.95), eles

fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

⁶² Esta pesquisa se insere numa tese doutoral intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com previsão de defesa para Julho de 2021.

estavam interessados em aspectos ainda mais reprimidos e primitivos dos seres humanos. Influenciados pelos pintores e designers de teatro conhecidos como expressionistas, cujas obras assimétricas e fragmentadas eram a antítese da delicadeza, eles começaram a fazer filmes expressionistas. Menos de trinta foram produzidos, mas estes estiveram entre os filmes mais influentes da década de 1918-1928, amplamente exportados e vistos no mundo todo.

Assim, em vista da relevância do expressionismo alemão na história do cinema, a presente pesquisa buscou analisar uma série fílmica, tendo por horizonte a hipótese de que esta mídia teria sido uma ferramenta fundamental para a difusão dos novos valores em relação à obesidade e seus precursores conceituais.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu numa série de oito filmes: 1) O gabinete do Dr. Caligari (1920); 2) O golem (1920); 3) Nosferatu (1922); 4) A última gargalhada (1922); 5) As mãos de Orlac (1924); 6) Figuras de cera (1924); 7) Fausto (1926); e, 8) Metropolis (1927).

A série fílmica abrange, no total, um período de sete anos, havendo, em média, 1,1 filmes por ano, somando 772 minutos ou cerca de 12,9 horas. A duração dos filmes varia de 65 a 153 min., com média de 86 min.

De acordo com a lei de direitos autorais⁶³, todos os filmes que compõem a série já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*, ferramenta que foi utilizada para acesso ao material.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência dos filmes, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a

⁶³ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Como fundamentação à esta atividade interpretativa, adotou-se a proposta da teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2014), que concebe a interpretação como um jogo.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após assistir e analisar o conteúdo dos filmes, nada foi encontrado em seis dos oito filmes: O gabinete do Dr. Caligari (1920), O golem (1920), Nosferatu (1922), As mãos de Orlac (1924), Fausto (1926) e Metropolis (1927). Entende-se que a relativa pouca tematização – mesmo que indireta – se deve às características dos filmes que compõem o movimento expressionista alemão, classificados, geralmente, no gênero cinematográfico de terror.

Ainda assim, ressalta-se que mesmo a ausência, em alguns casos, é relevante, pois houve situações em que os cineastas podiam ter optado por um ator ou atriz gordo(a) para atuar num papel específico, geralmente com uma representação-padrão, tal como ocorre em outras obras, mas que não o fizeram.

Este tipo de relevância pela não representação pode ser encontrado, por exemplo, em *Metropolis* (1927), em que Fritz Lang não escolheu um ator gordo para interpretar o papel de industrial, tal como Sergei Eisenstein no cinema soviético fará no filme *A greve* (1925), constituindo uma formação discursiva recorrente no ideário marxista – que pode ser denominada de “burguês-gordo” – que associa, indiretamente, a gordura corporal excessiva à riqueza e à uma classe socioeconômica específica na ideologia comunista (SANTOLIN e RIGO, 2019).

As análises dos outros dois filmes que continham algum conteúdo considerado relevante podem ser lidar nas subseções subsequentes.

3.1 A última gargalhada (1924)

Intitulado originalmente, no alemão, *Der Letzte mann* (Fig.1) – o último homem – o filme dirigido por F. W. Murnau (Fig.2), com duração de 77 min, foi traduzido para vários idiomas como “a última gargalhada”, o que altera bastante o significado idealizado pelo diretor.

O protagonismo do média-metragem coube a um mensageiro de hotel, interpretado pelo ator Emil Jannings, cujo nome real era Theodor Friedrich Emil Janenz (IMDb, 2018) (Fig.2). A relativa corpulência do ator fica exacerbada por conta do vestuário. Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico”



Figura 14 - F. W. Murnau (Fonte: IMDb, 2018)

(GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado, ainda, por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.



Figura 15 - Capa original do filme A última gargalhada (1924) (Fonte: IMDb, 2018)

carregar uma mala. Esse cansaço tanto pode ser em decorrência da gordura corporal excessiva quanto da idade relativamente avançada, não ficando claro no filme qual foi o real motivo do desempenho prejudicado do personagem.

Após este acontecimento, observado pelo gerente do hotel, o funcionário termina seu dia de trabalho, caminhando rumo à sua casa. Ao passar pela rua, o portentoso inspira respeito aos transeuntes, que tiram o chapéu para cumprimentar aquela figura robusta. O uniforme reveste-o de autoridade e suscita reverência dos cidadãos comuns, o que o envaidece. Há, na história da obesidade, uma formação discursiva relativamente recorrente, que associa certo grau de corpulência com autoridade e exercício de poder. Enunciados desta formação discursiva podem ser encontrados no Cinema Mudo, por exemplo, na obra do pioneiro francês Georges Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021), em que reis, nobres e juízes são representados por atores corpulentos ou com enchimento artificial na barriga e no tronco.

Aliada a uma postura imponente, alta estatura e com uma barba peculiar, a rotundidade da personagem (Fig.3) cria uma figura que expressa auto estima e orgulho – ainda que atuando numa posição socioeconômica e profissional inferior. Lembra a figura de militares da época clássica ou medieval – tanto pelo uniforme, como pela barba, cabelo, corpulência e porte.

Quanto à narrativa, toda a trama se passa após o personagem demonstrar uma certa exaustão ao



Figura 17 - Protagonista do filme A última gargalhada (1924) (Fonte: IMDb, 2018)

Ele usa este poder positivamente, auxiliando uma criança que estava sendo alvo das demais. Há uma formação discursiva com certa recorrência que associa certo grau de corpulência a comportamentos generosos, compassivos e altruístas.

No dia seguinte, ao receber a notícia de sua substituição por um outro funcionário – mais novo e mais magro – ele fica furioso, levanta uma mala que estava num dos cantos da sala do gerente, mas não suporta o peso e deixa-a cair, desfalecendo-se sentado. De certo modo, enuncia-se que a corpulência não significa mais, como outrora, força e potência física, mas impotência.

Em 1900, o pioneiro Georges Méliés captava as tendências de sua época no curta-metragem “Novas lutas extravagantes”, representando uma luta entre um gordo e um magro, na qual o corpulento tinha como vantagens a força física e a estabilidade que o peso lhe conferia. Já em 1924, a representação do corpulento torna-se impotente e nem mesmo ocorre uma luta entre o mensageiro gordo e o gerente magro. Até essas posições demonstram quem venceu a guerra de valores socioculturais em torno da gordura corporal e da corpulência consideradas excessivas.

Ainda que o cerne da questão do mensageiro do filme seja sua posição e o uniforme, indiretamente a questão da corpulência perpassa a composição do personagem, do mesmo modo que a barba. O rebaixamento e a retirada do uniforme transformam completamente o personagem, que adota uma postura arqueada, uma expressão atônita, chocada, demonstrando que sua autoestima e orgulho não advinha do que restou – da barba ou da corpulência.

Ele volta ao hotel, após o expediente, e rouba seu uniforme. Na pequena corrida para atravessar a rua, mostra-se – mais uma vez – ofegante por um esforço físico. Ele veste seu uniforme e volta para casa, fingindo para sua família que está tudo normal. A sanidade mental, entretanto, já lhe esvai, e, em casa, também por conta de bebedeira noite adentro, delira. Em seu sonho, ele ergue sozinho, com uma mão só, uma mala que vários homens juntos não suportam. Sua nova colocação no hotel – limpando o banheiro – não exige menos aptidão física que a anterior, mas exige menos força.

Uma de suas vizinhas vai até o hotel e descobre a farsa. Ele ainda tenta manter a situação, mas ao chegar ao bairro, todos já sabiam e esperavam-no,

gargalhando a medida que ele se dirige à sua casa. Essa, portanto, seria a última gargalhada a que se remete o título.

Houve, porém, um epílogo, em que o protagonista recebe uma herança milionária de um frequentador do hotel. O mensageiro é mostrado sentado, num restaurante, comendo, sendo servido por vários garçons com iguarias. Curiosamente, a reviravolta com final feliz para o corpulento não foi recuperar seu posto e seu uniforme, mas comer e beber opulentamente. Mesmo diante da fortuna positiva, ele permanece com uma natureza generosa, com um bom coração, convidando um amigo, pobre, esfomeado, para se juntar a ele e comer opulentamente. O protagonista transmite a mesma alegria do começo do filme.

Após a janta, ele se dirige até o banheiro em que trabalhou, onde encontra um outro funcionário, idoso. Ele abraça-o, dando-lhe dinheiro e um charuto. Ao sair do hotel, uma carruagem lhe espera e ele dá gorjetas a todos os funcionários do hotel, rindo-se. E, por fim, esta, sim, é a última gargalhada a que se refere o título – aquela de quem ri por último.

Esta mensagem – contextualizada à inversão de valores relacionados à corpulência e à gordura corporal excessiva que estava em curso – assume um tom quase de resistência, romântica, saudosista, mas, talvez, também, profética, se pensarmos que a desvalia sociocultural da gordura corporal possa vir a mudar novamente no futuro – e, conseqüentemente, os gordos possam rir por último. Passados quase um século dessa mudança de valores e da patologização da condição, entretanto, pode-se dizer que ainda se espera o equivalente ao recebimento de uma herança de algum acontecimento benfeitor para que eles deem a última gargalhada.

3.2 Figuras de cera (1924)

O filme originalmente intitulado em alemão *Das Wachsfigurenkabinett* (Fig.4), que seria traduzido literalmente como O gabinete das figuras de cera, teve a direção de Paul Leni (Fig.5) e Leo



Figura 4 - Capa original do filme Figuras de cera (1924) (Fonte: IMDb, 2018)

Birinsky (Fig.6), e duração de 65 min. A trama gira em torno de um museu de figuras de cera, cujo dono contrata um escritor para inventar histórias assombrosas sobre tais figuras.

Uma das figuras de cera é o personagem fictício, das Mil e uma noites, o califa de bagdá Haron Al-Raschid. Geralmente, as representações pictóricas existentes deste personagem são dele magro. Na obra cinematográfica, optou-se por representa-lo extremamente obeso, sendo representado pelo mesmo ator que protagonizou A última gargalhada (1924): Emil Jannings. Além do papel do califa, o papel de grã-vizir também foi representado por um ator gordo e/ou com enchimento na barriga – Paul Biensfeldt (Fig.7).



Figura 18 - Paul Leni (Fonte: IMDb, 2018)

Aqui vale a pena refletir um pouco a respeito disso. Como destaca Bahiana (2012, s.p.) “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Dever-se-ia considerar, portanto, que tudo que aparece foi decisão deliberada dos diretores, incluindo a escolha dos atores e, conseqüentemente, de seus corpos, já que, como ressalta Guimarães (2016), os corpos dos atores compõem o personagem e, conseqüentemente, as representações. Mas, como nos interpela Eco (2012), deve-se tomar cuidado para não superinterpretar. A atividade interpretativa em si é potencialmente ilimitada, mas existem critérios para limitar a interpretação. Neste sentido, este autor apresenta alguns conceitos interessantes com referência a textos, mas que podem ser aplicados à filmes, se estes também forem considerados um discurso:



Figura 19 - Leo Birinski (Fonte: IMDb, 2018)

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a ‘única’ conjectura ‘certa’. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente

a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. (p.75-76).

Assim, não se deve buscar a intenção do autor, por quê

(...) quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. (p.79-80)



Figura 7 - Fotograma do filme Figuras de cera (1924), com os personagens do grã-vizir (à esq.) e do califa (à dir.) (Fonte: IMDb, 2018)

Por isso, ao invés de buscar a intenção do autor, deve-se concentrar na intenção da obra na interpretação, respeitando-se o filme. Toda interpretação deve ser validada pela própria obra e, portanto, os limites das interpretações válidas são os limites dos dados audiovisuais dos filmes, que, no caso de Figuras de cera (1924), expressam enunciados que associam a corpulência do ator que atua como califa

com sua posição na trama.

Na primeira aparição do personagem no filme, diz-se que ele jogava uma partida de xadrez por dia, pois não queria que seu cérebro ficasse tão gordo quanto seu estômago. Nesta afirmação, enuncia-se duas coisas – 1) que a gordura corporal excessiva é decorrente de pouca atividade; e, 2) que a gordura corporal poderia acumular-se no cérebro e deixar a pessoa estúpida. Essa ideia já foi encontrada desde a Roma Antiga, estando presente até mesmo na etimologia do adjetivo “gordo” (SANTOLIN e RIGO, 2012a).

Destaca-se também que esta referência direta à gordura corporal, do estômago, como é dito, reforça a hipótese de que fora uma decisão deliberada dos diretores em elencar Jannings para atuar como califa, e que esta característica corporal não era desprezível na composição do personagem.

A posição social do califa é de extremo poder – autoridade autoritária. O califa é representado cercado de súditos. Como dito, anteriormente, a formação discursiva que associa autoridade e poder com certo grau de corpulência é bastante recorrente na história da obesidade, levando até mesmo à uma espécie de hierarquização de acordo com o tamanho da barriga. Novamente, também, deve-se considerar que a decisão dos diretores por tais atores para estes papéis não foi despropositada.

Mais que uma etiologia de cunho médico, como nos discursos patologizante (SANTOLIN e RIGO, 2015), o enunciado remete à um aspecto ético-moral. A condenação ao acúmulo da gordura corporal como símbolo indireto da preguiça e da gula se dirige mais aos comportamentos considerados imorais do que à corporeidade propriamente dita. Em outras palavras, é a preguiça e a gula que são reprováveis. Enunciados desse tipo pertencem a uma formação discursiva comum no cristianismo medieval, como foi exposto em Santolin e Rigo (2012).

Ele perde a partida de xadrez, mas não aceita, colocando a culpa na fumaça que sai da chaminé da padaria. Tiranicamente, manda seu grã-vizir assassinar o padeiro. O servo, entretanto, desiste do feito ao ver a esposa do homem e considera-la muito bela. Ao relatar para o califa, este se mostra repugnantemente interessado. Ambos gordos se mostram, portanto, mulherengos, desrespeitosos para com uma mulher casada, cobiçando a mulher alheia. Aqui, portanto, a gordura corporal excessiva não é sinal de baixa libido para seu portador, como se tornará nas representações atuais, mas de lascívia, luxúria e desejo.

Vale destacar que na França, aparentemente, as representações sociais dos obesos já não incluíam mais esse perfil libidinoso e que tem sucesso com as mulheres. Por lá, em 1920, Hénri Béraud, publica *O martírio do obeso* (BÉRAUD, 1987), satirizando a libido e o desejo de um personagem gordo que não é bem-sucedido na sedução de uma mulher. Também no Cinema e nos Estados Unidos, D. W. Griffith sublinha, em 1928, o atual ocaso nas representações de personagens gordos com um perfil conquistador de mulheres no filme *A luta dos sexos*. Há, entretanto, ambiguidades nessas representações, tais como nos filmes escritos e dirigidos pelo gordinho Roscoe Arbuckle, no mesmo período e no mesmo país. Aparentemente, a representação da libido descontrolada e imoral do califa visa

reforçar uma representação bastante negativa do tirano, que atua como vilão da trama.

Retornando à descrição do filme, à noite, o califa e seu grã-vizir saem do palácio para ir à casa do padeiro, em busca da mulher. O chefe entra na casa, enquanto seu funcionário volta ao palácio e vai dormir. O padeiro, enciumado, vai em busca deste, encontrando-o dormindo. Corta-lhe, então, um braço e retorna para casa, encontrando a porta trancada. Dentro, o califa tentava seduzir a esposa do padeiro.

Ao ouvir as batidas na porta, o califa se desespera para tentar fugir ou se esconder, perguntando à moça se ela não teria um local para esconder um homem gordo. Da alta autoridade de seu califado, rebaixa-se à posição discursiva de mero “homem gordo”, por medo e por ter sido pego cometendo um ato sabidamente infame. Esconde-se, com ajuda da moça, num forno grande. Logo em seguida à entrada do marido, segue-se os funcionários do palácio em busca do criminoso.

A moça, entretanto, consegue enganar todos, aproveitando-se do anel dos desejos, na mão do braço cortado do grã-vizir que lhe foi entregue, fingindo realizar uma mágica para fazer aparecer o califa. Ela abre o forno e o califa sai. Os servos acreditam na mentira e ela ainda consegue garantir, em troca do segredinho com o califa, a posição de padeiro real do califa para seu marido. E, assim, termina a história inventada pelo escritor contratado pelo museu de cera a respeito de uma das peças expostas.

Não dá para dizer que o califa foi generoso, pois favoreceu o padeiro por estar ameaçado da revelação de seu segredo infame. Ainda que, no fim, a benfeitoria tenha vindo por sua ação, ele permanece vilão da trama. Deve-se destacar que a representação negativa também se remete ao fato do personagem ser árabe, havendo historicamente uma recorrência considerável nos países cristãos de representações depreciativas dessa etnia. O califado também não é bem visto ou representado dentro das tradições “ocidentais”, sendo associado à tirania e autoritarismo. Assim, sem dúvida, a vilania dada ao personagem não é primariamente por sua corporeidade – mas principalmente pelas características “comportamento”, “árabe” e “califa”. Apesar disso, ainda que provenha de uma associação indireta, o fato de ter sido escolhido um ator gordo e, possivelmente, ter-

se acrescentado enchimento artificial na barriga, acaba por gerar uma composição que pode influenciar nas concepções dos espectadores.

A artificialidade do enchimento torna a questão mais explícita, menos passível de discussões a respeito também da intenção dos realizadores. Quando é utilizado um enchimento para parecer barrigudo ou corpulento, não há dúvidas de que esta característica corporal era desejável pelo diretor da obra.

Quanto à tematização indireta, não minimiza o possível impacto na psicologia das massas - tanto é que a publicidade utiliza tal estratégia mais frequentemente que uma tematização direta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparado às comédias, que prevaleceram no período do cinema mudo, tornando-se quase a própria essência do cinema das primeiras décadas (SABADIN, 2000), o expressionismo alemão tematizou relativamente pouco a questão da obesidade e de seus precursores conceituais.

As ocorrências enunciativas encontradas nos discursos fílmicos analisados integram-nas em formações discursivas ambíguas, sem homogeneidade em relação aos conteúdos. Por um lado, tem-se representações que se pode considerar positivas, quase vitimistas, mas profeticamente vingativas. Por outro lado, tem-se críticas comportamentais, tipo cristãs medievais.

A ambiguidade reside mais nas duas obras em que foram encontradas enunciações relevantes quando analisadas em conjunto do que em cada uma separadamente. No filme *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau, a representação é, em geral, positiva. Já em *Figuras de cera* (1924), de Paul Leni e Leo Birinsky, é negativa.

Alguns detalhes interessantes na análise conjunta das duas obras é que ambas são do mesmo ano, sendo impossível recorrer à um argumento temporal para justificar as diferenças encontradas; assim como foram produzidas no mesmo país e num mesmo movimento cinematográfico, o que inviabiliza justificativas

geográficas e estilísticas, respectivamente; e, por fim, o mesmo ator atua como protagonista-corpulento nos dois filmes.

Entende-se que para explicar a divergência nas representações sociais seria necessário ir além da análise interna das obras (PENAFRIA, 2009), já que o cinema, como meio de expressão (METZ, 1972) pode ser, como ressaltou Cousins (2013), um espelho ou um martelo – refletindo ou criticando a realidade, respectivamente. Assim, as posições contraditórias encontradas podem ser a expressão de uma ambiguidade sociocultural, em relação aos valores, vivenciada pelos realizadores, num mesmo *loci* de produção – ou seja, num mesmo ano, país e movimento cinematográfico.

Por fim, apesar das limitações do presente estudo, ressalta-se a relevância dos achados nos limites modestos que esta pesquisa se impôs, reiterando-se a necessidade de outras séries fílmicas do período do cinema mudo para compor um quadro mais abrangente da história da obesidade e de seus precursores conceituais no cinema.

REFERÊNCIAS

A greve. Direção Serguei Eisenstein, Produção Boris Mikhin, URSS, 1925, 82 minutos, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em: 05 de Junho de 2018.

A luta dos sexos. Direção de D. W. Griffith. Preto e branco, 88 min. Estados Unidos da América: Feature Productions e Art Cinema Corporation, 1928. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tK2d5g4p8v0>. Acesso em 23 de Janeiro de 2019.

As mãos de Orlac. Direção de Robert Wiene. Preto e branco, 92 min. Alemanha e Austria: Berolina Film GmbH e Pan Films, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zn0EUaojDoY>. Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

A última gargalhada. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 77 min. Alemanha: Universum Film, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9dBbOIX4Zg>. Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, José A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, v. 11, Nº 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R.*, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan./jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História:** da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BÉRAUD, Henri. **O martírio do obeso.** Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COUSINS, Mark. **História do cinema:** dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ECO, U. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

Fausto. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 107 min. Alemanha: Universum Film, 1926. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSF4OP7bhLA> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

Figuras de cera. Direção de Paul Leni e Leo Birinsky. Preto e branco, 65 min. Alemanha: Neptune-Film A. G., 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8HrgRRfA8f4> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.) **Cinema e corpo.** Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

Metropolis. Direção de Fritz Lang. Preto e branco, 153 min. Alemanha: Universum Film, 1927. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

Nosferatu. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 94 min. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWEuP1OGx6A>. Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

O gabinete do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Preto e branco, 76 min. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFlfo> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

O golem. Direção de Paul Wegener e Carl Boese. Preto e branco, 91 min. Alemanha: Projektions AG Union, 1920. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AOKBHTkKr8k> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada:** a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. *FIEP BULLETIN* - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? *Anais do VI Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte*. Set./2012a. Disponível em: <http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccepted>. Acesso em 07 de Junho de 2018.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SEIXAS, Cristiane M.; BIRMAN, Joel. O peso do patológico: biopolítica e a vida nua. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan-mar. 2012, p.13-26.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

4.8 Charles Chaplin

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DA FILMOGRAFIA MUDA DE CHARLIE CHAPLIN

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: ANALYSIS OF CHARLIE CHAPLIN'S SILENT MOVIES

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar a filmografia muda de Charles Chaplin como fonte primária da história da obesidade e seus precursores conceituais no cinema. Ao todo, 84 filmes publicados entre 1914 e 1936 foram analisados. Metodologicamente, utilizou-se a análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana. Foram encontrados 66 trechos considerados relevantes, presentes em trinta filmes. As enunciações pertenciam a formações discursivas diversas, sem coesão entre si, mas que podem ser encontradas nos demais filmes de comédia do cinema mudo. Assim, considerou-se o material analisado como uma importante fonte primária da história da obesidade e de seus precursores conceituais no cinema mudo.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The objective of this article was to analyze the silent film filmography of Charles Chaplin as the primary source of the history of obesity and its conceptual precursors in the cinema. In all, 84 films published between 1914 and 1936 were

analyzed. Methodologically, the discursive analysis of enunciation was used, from a Foucaultian perspective. We found 66 excerpts considered relevant, present in thirty films. The enunciations belonged to diverse discursive formations, without cohesion among them, but that can be found in the other films of comedy of silent cinema. Thus, the analyzed material was considered as an important primary source of the history of obesity and its conceptual precursors in silent movies.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Em meados do século XVIII, encontram-se os primeiros discursos patologizantes⁶⁴ da condição atualmente denominada obesidade, é definido como um acúmulo excessivo do tecido corporal adiposo. Essas formações discursivas, que gerava uma inversão valorativa da corpulência, como era chamada, foram engendradas, principalmente, na França e na Inglaterra. A condição – até então valorizada como bela, rica e salutar – começa a ser alvo de problematizações de diferentes modos, como no âmbito estético, moral, da saúde, socioeconômico e, até mesmo, político. Por cerca de um século, os discursos de inversão valorativa vão florescer em campos específicos, como na medicina, mas sem quaisquer fundamentos científicos, com um discurso patologizante, sem, porém, realmente se popularizar, o que só ocorrerá ao longo do século XX (SANTOLIN, 2012).

Ainda que se saiba desta popularização por conta da atualidade, não se sabe como ocorreu a divulgação e difusão desta inversão sociocultural de valores milenares relacionados à corporeidade corpulenta. Além de acontecimentos reais, tais como a urbanização, cogita-se que um acontecimento sociocultural de tamanha envergadura demande também uma ferramenta de comunicação em massa de convencimento poderosa.

Neste sentido, tem-se por hipótese que o cinema, inventado no final do século XIX, pode ter sido um instrumento para a divulgação dos novos valores

⁶⁴ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

relativos à obesidade e seus precursores conceituais. Assim, compondo uma história serial (BARROS, 2011, 2012, 2013), mais ampla⁶⁵, o presente artigo buscou analisar a filmografia muda de Charles Chaplin.

Charles Spencer Chaplin⁶⁶ (1889-1977) (Fig.1) nasceu na Inglaterra, sendo criado parcialmente num orfanato para crianças pobres. Ainda em sua terra natal, envolveu-se com o cinema, trabalhando no estúdio Keystone Film Company, de Mack Sennet. Aos 21, emigrou para os Estados Unidos da América, onde trabalhou na Essanay Studios e na Mutual Filme Corporation antes de fundar seu próprio estúdio (COUSINS, 2013; IMDb, 2019; CHAPLIN, 2015).



Figura 20 - Charles Spencer Chaplin
(Fonte: IMDb, 2018)

Muitos outros *clowns* – como Buster Keaton, Roscoe “Fatty” Arbuckle” e Harold Lloyd – surgiram no cinema mudo e alguns historiadores do cinema chegam a considerar o período como dominado pela comédia (SABADIN, 2000). Chaplin teria se incomodado com o perfil pastelão da comédia de Sennet e se inspirado no também comediante cinematográfico francês Max Linder para compor seu personagem do vagabundo (COUSINS, 2013).

Tanto em sua época quanto na atualidade, Chaplin foi amplamente conhecido e reconhecido por sua genialidade como ator e diretor nas comédias mudas. De acordo com Cousins (2013), durante um período, Chaplin foi o homem mais bem pago de Hollywood, chegando a receber 520 mil dólares mais bônus em 1916 – o que equivaleria atualmente à cerca de 12,5 milhões de dólares ou 68,5 milhões de reais⁶⁷.

Como o próprio comediante escreve em sua autobiografia, a respeito do poder de influência sobre as massas que o cinema tem:

Tal dissolução [de impérios] não é obra de agitadores políticos, de exércitos revolucionários, de propaganda comunista e de manifestantes exaltados. Em verdade, os conspiradores são os meios de divulgação internacional – o rádio, a televisão e o cinema -, assim como o automóvel e o trator, as

⁶⁵ Tese de doutorado intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927), desenvolvida junto ao Programa de Pós Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas, com previsão de defesa para Julho de 2021.

⁶⁶ Mais informações sobre a vida de Charles Chaplin podem ser encontradas em sua auto biografia Chaplin (2015).

⁶⁷ Cálculos com a cotação histórica da inflação do dólar e com a cotação do dia 19 de Março de 2021.

inovações da ciência, o aumento da velocidade, a amplitude e a presteza das comunicações. Eis aí os revolucionários que promovem a dissolução dos impérios" (p.548)

Assim, tendo em vista o papel que esta ferramenta midiática de massa pode ter exercido na revolução de valores a respeito da corporeidade, neste artigo, a obra cinematográfica de Chaplin foi constituída como fonte primária da história da obesidade no cinema mudo, importando-nos mais no que diz respeito à este tema investigado.

2 MATERIAIS E MÉTODO

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu na filmografia muda do ator e diretor Charles Chaplin, o que corresponde ao período entre 1914 e 1936. A lista de filmes foi obtida no site IMDb (2019).

A série fílmica abrangeu, no total, um período de 23 anos e a amostra foi composta por 84 filmes. Houve, portanto, uma média 3,6 filmes por ano, que somaram 2301 minutos ou cerca de 27 horas. A duração dos filmes varia de 6 a 95 min., com média de 28 min.

De acordo com a lei de direitos autorais⁶⁸, todos os filmes que compõem a série já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*, ferramenta que foi utilizada nesta pesquisa para o acesso ao material.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da condição investigada estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

⁶⁸ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica (GADAMER, 2015), assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

Primeiramente, quando se recorre à autobiografia de Chaplin (2015) em busca de alguma indicação de intenções criativas especificamente sobre a corporeidade dos atores e personagens, muito pouco se encontra. Aparecem aqui e acolá, nas histórias que conta, somente adjetivos descritivos de pessoas – tais como pesadão (p.177 e 288), gorducho (p.225) e corpulento (p.288, 403 e 453) – que demonstram que a aparência corporal não era desprezada por Chaplin.

Isso, entretanto, não autoriza a pressupor que estaríamos diante de um “gordofóbico” –como se diz na atualidade – que teria criado certos personagens propositalmente. Como o próprio autor conta, ““Os entrevistadores me perguntaram sempre como é que me vinham as ideias dos meus filmes e até hoje não lhes dei uma resposta satisfatória” (CHAPLIN, 2015, p.251) – ou seja, é difícil determinar como o núcleo central (NC) das representações sociais (RS) presentes nos filmes foram realmente criadas (MOSCOVICI, 2010; SÁ, 1996)– se Chaplin seria o real criador ou se só estaria sendo o concretizador de uma expressão coletiva mais ampla.

Nem todos os curtas-metragens de Chaplin apresentaram passagens com conteúdos considerados relevantes para a temática desta pesquisa. Dos 84 filmes da amostra, em trinta foram encontradas passagens consideradas relevantes, às quais serão descritas em sessões separadas a seguir.

3.1 Joãozinho na película (*A film Johnnie*, 1914) – 15 min.

Escrito por Craig Hutchinson e dirigido por George Nichols. O protagonista é o personagem de Chaplin, que vaga pela cidade até decidir entrar num estúdio cinematográfico (Keystone), para conhecer sua atriz favorita. O penetra, entretanto, não consegue diferenciar a realidade de ficção, criando uma série de problemas no set de filmagens.

O trecho considerado relevante tematiza a corpulência indiretamente. Quando o personagem de Chaplin, Joãozinho, chega na frente do estúdio, um intertítulo especifica que na cena seguinte seriam mostrados realizadores do estúdio cinematográfico – produtores, diretores, roteiristas, atores, etc. Segue, então, a sequência de um carro sendo encostado e um alguns homens descem desse carro. Dentre os realizadores, Roscoe “Fatty”⁶⁹ Arbuckle (Fig.2), que, nesse caso, representa a si mesmo, já que ele era um dos realizadores da Keystone.



Figura 2 - Roscoe "Fatty" Arbuckle
(Fonte: IMDb, 2018)

Após descer do automóvel, Arbuckle é ajudado pelo motorista a tirar seu sobretudo. A situação como um todo indica a ascendência hierárquica de Roscoe, que, livre do casaco, começa uma caminhada em direção à porta do estúdio. No trajeto, entretanto, ele é interrompido por Joãozinho.

Os gestos do personagem de Chaplin comparam entristecidamente a barriga de Arbuckle com a sua, usando isso como uma espécie de argumento para pedir dinheiro ao ator/diretor, que lhe dá algumas moedas. Nesse caso, a ideia enunciada parece ser que sujeitos barrigudos seriam ricos. Trata-se de formação discursiva

⁶⁹ *Fatty*, em inglês, significa “gordinho” – apelido pelo qual Roscoe Arbuckle ficou conhecido, sendo, até mesmo, integrado em seu nome artístico (IMDb, 2018)

relativamente recorrente na história da obesidade e que aparecem também no cinema mudo (SANTOLIN, 2012).

Joãozinho demonstra inveja da barriga de Arbuckle, mas imagina-se que seja por causa de uma questão indireta: dinheiro permite comprar comida, que permite engordar. Logo, a barriga avantajada é indiretamente um símbolo de opulência alimentar e financeira, que provavelmente o personagem de Chaplin não deve ter. Inveja, portanto, não tanto a barriga em si, mas a comida e o dinheiro.

3.2 Carlitos dançarino (*Tango tangle*, 1914) – 12 min.

Escrito e dirigido por Mack Sennett, a trama conta a história de dois musicistas que disputam o amor da mocinha. O personagem de Chaplin também se apaixona pela moça. Um dos musicistas é interpretado pelo gordinho Roscoe Arbuckle.

Dois trechos deste curta foram considerados relevantes. No primeiro, na disputa com o outro pretendente (líder da banda) pela mocinha, o personagem de Arbuckle se mostra agressivo, intimidante, violento e forte, ao colocar o outro homem para correr, enfrentar outros, levantar do solo facilmente um deles, tal como um objeto, e arremessar contra o outro.

A segunda sequência começa com um intertítulo que diz, em português, que o músico gordo (*fat musician*) ficou enciumado. Essa identificação do personagem como “gordo” é significativa por ressaltar e reduzir o personagem à esta característica. O personagem, enfim, recorre novamente à violência física e se mostra forte, agressivo e amedrontador, conseguindo, à força, o que quer – a mocinha.

Os dois trechos enunciam, portanto, uma associação – que se torna direta e explícita por conta do intertítulo – entre tais características comportamentais, físicas, de personalidade, etc. e ser gordo. Enunciações como essa são encontradas com relativa recorrência na história da obesidade e também em outros filmes mudos (SANTOLIN, 2012). Possivelmente, tais associações mantenham relação com certas concepções medievais, que atribuíam uma constituição sanguínea à corpulentos, dentro do contexto da teorial humoral (SANTOLIN e RIGO, 2012).

3.3 *Her friend the bandit* (1914) – 16 min.

Curta dirigido por Mack Sennett, que narra a disputa entre o personagem de Chaplin e um outro pretendente por uma mulher. Mais para o meio do filme, Chaplin assume o papel de barbeiro e um de seus clientes é um coadjuvante baixinho e barrigudo. Ao chegar para ser atendido, o barbeiro aponta em direção à cadeira, coça a cabeça pensativamente, enquanto o cliente se prepara para se sentar. Chaplin, então, pega uma espécie de régua e mede a cadeira e depois a largura da barriga do sujeito. Quando este se dirige para sentar, o barbeiro pede para ele parar, retira os braços da cadeira para que ele caiba, pois percebeu que o cliente não conseguiria passar pelos braços para sentar.

A enunciação, neste trecho, se concentra em ressaltar a característica física, equiparando-se, por exemplo, àquelas que enunciam que o obeso é pesado. Não elucubra associações extras, mas reduz estigmatizadamente o sujeito à uma das características de sua corporeidade, que lhe seria desfavorável para uma situação específica. O fato de ser uma comédia e buscar desencadear o riso induz a interpretação no sentido da ridicularização ao invés de uma interpretação alternativa, tal como, por exemplo, uma denúncia da falta de acessibilidade em cadeiras de barbeiros para portadores de obesidade mórbida.

Em continuidade ao atendimento, Chaplin acaba trocando a espuma de barbear por chantilly ou algum tipo de creme comestível, passando este no rosto do cliente barrigudo. Ao sentir o gosto, o cliente começa a passar o dedo, apanhar o creme e comer com certo grau de voracidade. Enquanto isso, Chaplin observa o cliente agir assim e também prova o creme. Ao perceber ser bom, também o barbeiro come com certa velocidade e ímpeto.

Neste trecho, a enunciação já remete à uma associação comportamental – a gula. Caso o próprio personagem do Chaplin não tivesse ele também passado a comer vorazmente o creme, ter-se-ia o aspecto glutão mais assinalado. Como também o barbeiro, magro, não cedeu ao prazer gastronômico, pode-se dizer que minou um pouco o poder dessa enunciação. A comicidade proveio mais da troca em si do que de alguma característica específica do personagem gordo. Tanto é que, em sequência ao narrado, um outro personagem irá comer a espuma de barbear pensando ser o chantilly.

3.4 *The knockout* (1914) – 27 min.

Filme dirigido por Mack Sennett. Neste curta, Chaplin é um coadjuvante, que vai atuar como juiz de uma luta de boxe., enquanto o protagonista é Roscoe Arbuckle, se passa por lutador. Quatro trechos foram considerados relevantes neste curta-metragem.

No primeiro deles, no começo do filme, o personagem de Arbuckle se mostra bem sucedido com uma moça, flertando-a e sendo correspondido. Em seguida, um pretendente começa a importuná-la. Ela demonstra desinteresse e incômodo com a investida do rival, que tenta desmerecer Arbuckle ressaltando sua barriga. A moça, entretanto, não demonstra desapeço por isso. Percebendo a importunação, Arbuckle decide intervir na discussão, confrontando o pretendente. Age de modo dominante, seguro de si, forte, violento, agredindo o pretendente. Este, entretanto, não aceita a derrota e resolve usar uma pedra contra o gordinho, mas desiste por ter medo.

Aproveitando-se do fato de Arbuckle ter se afastado, o rival se aproxima da moça e volta a importuná-la. Ao retornar do bar em que tinha ido, o gordinho vê a cena e demonstra muito ciúme e irritação. Novamente, parte para cima do rival e agride-o. Dessa vez, ele revida e, junto com outros três amigos, arremessam pedras contra Arbuckle. Mesmo as pedradas de Arbuckle são mais fortes e derrubam os quatro adversários, colocando-os para correr de medo da fúria e da força do gordinho.

Na segundo sequência considerada relevante, Arbuckle foi convidado para lutar boxe e se encontra no local de treinamento. Lá ele realiza várias demonstrações de força extrema. Espiões do lutador adversário observam e resolvem tentar intimidá-lo. Eles fingem ser o oponente, passando um papel com uma mensagem que é transcrita no intertítulo. Em sua primeira frase, a mensagem diz “É muito chato ter que nocautear homens gordos, (...)” (*fat men*).

A tentativa da equipe adversária era minar a autoconfiança do personagem de Arbuckle, minimizando seu desempenho de força e ressaltando o fato dele ser gordo. Isso, entretanto, não funciona muito bem e o personagem também faz demonstrações de agressividade, dominância, combatividade, etc.

Na terceira sequência considerada relevante, trata-se da luta propriamente dita. A princípio, a luta seria uma armação, pois o outro lutador havia faltado. Depois, entretanto, o lutador verdadeiro se apresenta, criando um problema para o personagem de Arbuckle, que não era realmente um lutador de boxe. Logo, o desempenho dele no confronto é bastante fraco e, no fim, ele perde. Antes da derrota final, entretanto, ele apela, sacando uma arma de um espectador próximo. Ele persegue o lutador adversário atirando contra ele pelas ruas, pelos telhados, etc. até passar a ser ele próprio perseguido pela polícia, que busca prendê-lo.

Na quarta e última sequência, quatro policiais laceiam com uma corda o personagem de Arbuckle. Apesar disso, este se mostra extremamente forte, conseguindo arrastar os agentes da lei até lança-los na água.

Por fim, todo o filme faz referência direta e explícita à corporeidade e também à corpulência excessiva do protagonista, tecendo enunciações que associam a condição à força física, agressividade, violência, dominância e masculinidade.

3.5 *Mabel's married life* (1914) – 17 min.

Roteiro de Charlie Chaplin e Mabel Normand. Direção de Mack Sennett. Neste curta, há uma tematização indireta, relativamente contestável quanto ao grau de corpulência e gordura corporal excessiva do personagem interpretado pelo ator Mack Swain (Fig.3). Há uma rotundidade abdominal razoavelmente avantajada, proveniente de gordura corporal localizada, mas não é possível identificar se há um enchimento artificial na barriga ou se é a barriga natural do ator.



Figura 3 - Mack Swain (Fonte: IMDb, 2018)

Na trama, o personagem, nomeado no IMDb (2019) como *Wellington, a ladykiller* – em português, algo como “Wellington, o garanhão” – é conquistador, infiel, sedutor, que flerta com Mabel – esposa do personagem de Chaplin. O personagem de Swain é representado, em todas as aparições, segurando uma raquete de tênis numa das mãos, sugerindo um comportamento atlético, o que seria um pouco contradizente com o perfil corporal

que atualmente se imaginaria para alguém atlético. Sua linguagem corporal e postura transparecem auto estima e orgulho.

Atualmente, quando se busca representar um homem bonito, sedutor, orgulhoso de si, conquistador de mulheres, etc. dificilmente se faria uma composição como a do personagem de Wellington. Pode-se, portanto, sugerir uma inferência a respeito da concepção de beleza e masculinidade da época, que difere consideravelmente em relação à atual.

A enunciação de que gordinhos seriam conquistadores, luxuriosos, infiéis e que teriam algum *sex appeal* tem alguma recorrência, pertencendo à uma formação discursiva peculiar para a contemporaneidade, que passou a representar de modo oposto tais associações. Nos filmes dirigidos por Roscoe Arbuckle, por exemplo, há recorrentemente representações de seus personagens como um homem conquistador, bem sucedido e desejado pelas mulheres.

Esse tipo de associação tem um rastro histórico muito antigo, remetendo às representações míticas de Zeus ou Júpiter, na mitologia greco-romana. O rei dos deuses era comumente representado como corpulento, gordo e barrigudo – uma metáfora do maior planeta do sistema solar – e infiel, conquistador e mulherengo. Há várias histórias de ciúme furioso da esposa de Zeus/Júpiter por conta de suas traições (BULFINCH, 2006). Esse tipo de representação clássica pode ser visto, por exemplo, no curta-metragem *O trovão de Júpiter* (1903) (GEORGES, 2010), de Georges Méliès. Por isso, também, a representação corporal de reis seguia a mesma lógica corpulenta, gorda e barriguda, tal como se pode ver em *Les cartes vivantes* (1905) (GEORGES, 2010), deste mesmo cineasta (SANTOLIN, 2021)

Após ver sua namorada ser assediada por um rival, Mabel não briga contra o sedutor, o que sugere que seu porte físico e comportamento poderia ter sido uma representação de alguém amedrontador. Do mesmo modo, na atualidade não se concebe representativamente um “homem amedrontador para confrontos físicos” do modo como o rival de Chaplin foi composto. Se fosse num filme atual, o roteirista e o diretor escolheriam um homem com grande volume muscular, de preferência com os braços à mostra.

Vale destacar que dentre os roteiristas deste filme, encontra-se Mabel Normand – uma mulher. Trata-se, portanto, de uma narrativa criada – parcialmente, já que o próprio Chaplin também roteirizou (IMDb, 2019) – a partir do ponto de vista feminino. Ainda que prestemos mais atenção ao personagem de Chaplin,

aparentemente a trama se dá a partir do olhar de Mabel, que atua também no papel de namorada assediada. Tanto é que o personagem de Chaplin nem mesmo é nomeado, constando no site IMDb (2019) apenas que ele é o “*Mabel’s husband*” – ou seja, o marido da Mabel. Também o título do curta-metragem (A vida de casada de Mabel) indica que a personagem da roteirista é a protagonista

Na verdade, se observarmos dessa premissa, a peça soa feminista, já que a personagem de Mabel expressa incômodo com a figura de seu marido – com suas roupas, com seu jeito de andar, comportamento, etc. em comparação à Wellington. Ela compra, inclusive, um manequim, com um sistema tipo joão-bobo, que traja as roupas de Wellington, para que o marido treine para enfrentar o rival – ou, talvez, para que se vista da mesma maneira.

Assim, transparece – de um modo ou de outro – que o perfil do personagem Wellington seria a representação de uma composição de homem, masculinidade, beleza, comportamento, etc. ideal do ponto de vista de uma mulher da época – e não uma proposição propriamente masculina. Logo, pode-se perceber que a barriguinha do personagem talvez não fosse o mais importante, mas o modo de agir, a vestimenta, os hábitos atléticos e o comportamento seguro e dominante. Por fim, este curta se mostra interessante e relevante, como fonte primária, para a história da obesidade no cinema mudo e também para a história da obesidade no geral.

3.6 *The property man* (1914) – 28 min.

Dirigido pelo próprio Chaplin. O filme se passa nos bastidores de um teatro e o personagem de Chaplin é quem está ajudando a descarregar e montar tudo para o show. Dois artistas que pertencem a trupe são apresentados como *the strong man and his bride* – o homem forte e sua noiva. O personagem é representado pelo ator Charles Bennett e nomeado *George Ham* – ou George Presunto, enquanto a personagem que faz sua noiva é representada pela atriz Phyllis Allen (Fig.4) e nomeada *Lena Fat*, ou seja, Lena Gorda (IMDb, 2019).



Figura 4 - Phyllis Allen (IMDb, 2018)

Do ponto de vista físico, o homem é corpulento, barrigudo e gordo. Ele demonstra força física nas três aparições que faz, além de agressividade e

nervosismo. A noção de força explicitada sugere tanto força física como poder socioeconômico, status, como se pode ver nas vestimentas trajadas pelo personagem. Ele traça um sobretudo, uma cartola, uma bengala e fuma um charuto. Este tipo de vestuário era associado a pessoas ricas, empresários, industriais e financistas. Posteriormente, ao longo do filme, haverá preponderância da noção de força física ao invés de poder socioeconômico.

Quando o personagem troca de roupa, trajando somente uma camiseta regata e uma calça, não resta dúvida de que sua corporeidade não coincidiria com o que atualmente se tem por homem forte. A circunferência abdominal avantajada, as bochechas volumosas e o queixo duplo denunciam alto percentual de gordura corporal, ao invés de grande volume muscular.

A demonstração de força física era uma atração comum nos primórdios do circo. Geralmente, um homem executava feitos que exigiam algum grau extra de força. O personagem deste curta-metragem atua nesta perspectiva – apesar de ser um teatro. No momento do show, entretanto, o personagem do “homem forte” demonstra inaptidão, levando as mãos às costas, como se sentisse dor, não conseguindo levantar os pesos. A plateia é mostrada rindo-se dele.

No fim, o personagem de Chaplin finalmente revida as várias agressões sofridas pelo personagem do homem forte. Este passa a persegui-lo e ambos causam muita confusão nos bastidores do teatro. Com sua perspicácia, Chaplin vence a força física, afirmando, tal como Buster Keaton, que a esperteza é superior à força. E, a plateia aplaude e ri. O *clown* ou *trickster*, entretanto, não os poupa, já que é atrapalhado, molhando-os igualmente.

3.7 *The face on the barroom floor* (1914) – 14 min.

Roteiro satírico baseado num poema homônimo de Hugh Antoine d’Arcy. Direção de Charlie Chaplin. No poema, o vagabundo que adentra o bar, conta a história de sua vida pregressa, em que era um artista e como enamorou-se por uma dama que veio a óbito, deixando seu coração destruído. Já no filme de Chaplin, a moça acaba se apaixonando e trocando o pintor pelo cliente que estava sendo pintado numa tela. Há, portanto, uma divergência narrativa entre a obra originária e o filme. Nessa lacuna de licença poética, Chaplin introduz o aspecto pitoresco do

vagabundo que conta a história, tornando-o risível. Além disso, compõe esse terceiro personagem – o homem por quem será trocado.

Este personagem é representado pelo ator Jess Dandy (Fig.5), cuja corporeidade pode ser considerada corpulenta, gorda e barriguda. A tematização destes aspectos é indireta. Os trajes do personagem – sobretudo, gravata borboleta, bengala, etc. – assim como o fato de estar posando para um autorretrato pintado, sugerem um certo grau de riqueza, status socioeconômico para este personagem.



Figura 5 - Jess Dandy (Fonte: IMDb, 2018)

A composição da figura, em si, não soa bela – com um bigode estranho, calvo, com cabelo somente na frente, repartido ao meio, etc. Toda a aparência do personagem parece ter sido construída para ser bizarra e feia. A moça, entretanto, parece realmente se apaixonar à primeira vista pela aparência mesmo deste personagem. Ela não expressa interesse econômico. Também por isso, torna-se uma sátira cômica. No filme, a moça abandona o pintor por esse personagem e é essa a história, que teria ocorrido num tempo remoto, contada pelo vagabundo no bar.

Numa nova sequência, da qual é dita ter passado um ano após o abandono, o personagem de Chaplin vê a moça junto ao novo parceiro com três crianças pequenas e uma num carrinho de bebê. Dado o tempo que é dito ter passado, obviamente não são todos filhos do novo casal, mas possivelmente somente o que está no carrinho.

Após esta sequência, retoma-se o cenário do bar, em que, por fim, tal como no poema, o vagabundo pede um giz para desenhar um rosto no chão. Ele desenha, então, com a dificuldade típica dos ébrios, um rosto tipo *smile*, muito mal desenhado e, assim, acaba o curta-metragem.

Ainda que a peça seja uma sátira cômica, expressa-se enunciados que associam a corpulência, a gordura corporal excessiva e barriga grande como algo, no mínimo, irrelevante para a atratividade para o sexo oposto. Se não desejáveis por si só, ao menos características irrelevantes para algumas pessoas e que, portanto, não inviabilizam a vida afetiva e sexual de pessoas corpulentas, gordas ou barrigudas.

3.8 *The masquerader* (1914) – 9 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin. O curta-metragem é, parcialmente, meta-linguístico, por apresentar os bastidores de um estúdio cinematográfico. Numa primeira sequência considerada relevante para o tema desta pesquisa, Chaplin contracena com Roscoe “Fatty” Arbuckle. Ambos atores atuam na trama no papel de atores, preparando-se para contracenar. Sentados, um de cada lado de uma bancada para maquiagem, separados por um pequeno biombo, o gordinho tem uma garrafa com algum líquido ingerível. Ao perceber, Chaplin deseja apoderar-se da garrafa, sem que o colega veja, para tomar um pouco, mas este vê a mão do outro esgueirar-se na tentativa de apanhar a garrafa e troca o objeto por outra garrafa. Ao ingerir o líquido, Chaplin percebe o logro, mas volta a tentar apanhar a garrafa, tendo dessa vez sua mão acertada por uma paulada.

Nesta sequência, portanto, tem-se um personagem gordinho perspicaz, que se antecipa às tentativas sagazes do *trickster-clown* contra si. Pode-se dizer, então, que é enunciado uma associação de inteligência e perspicácia com o personagem gordinho – algo raro. Não por acaso, ocorre algumas vezes nos filmes dirigidos pelo próprio Arbuckle.

O mais comum, entretanto, é a associação dos personagens corpulentos à força física, violência e agressividade – características que acabam vencidas pela perspicácia do personagem magro. Esse tipo de padrão é bastante recorrente, por exemplo, nos filmes de Buster Keaton.

Continuando a mesma sequência, o personagem de Arbuckle acaba, no fim, recebendo o troco de Chaplin, que, após se maquiar, tosse e esfumaça pó no rosto do gordinho. Não chega a ser uma reviravolta na primeira enunciação, mas pode-se dizer que houve uma vingança.

Numa outra sequência, posterior, Chaplin está no set de filmagens do estúdio cinematográfico e há um outro ator, interpretado pelo ator Jess Dandy, que participou de outros filmes de Chaplin na Keystone. Dentro do filme que estão contracenando, o ator representará um vilão, que agride a esposa e se lança a assassinar uma criança com uma faca, ao que Chaplin deveria intervir, tirando-lhe a faca da mão.

Meta-linguagem, representação de uma representação, filme de um filme, personagem de um personagem – ainda, assim, enunciação que associa a

corporeidade do ator-ator a um comportamento específico. Esta associação – de corpulentos, gordinhos, barrigudos à criminalidade, homicídio, infanticídio, etc. – é incomum. Há uma formação discursiva muito recorrente de associação da corpulência à força física, violência e agressividade, mas que não chega ao ponto de se tornar criminoso, homicida ou infanticida.

3.9 *His new profession* (1914) – 16 min.

Dirigido pelo próprio Chaplin, este curta-metragem tem entre seus personagens um homem de meia idade com uma perna engessada, sentada numa cadeira de roda. O personagem foi interpretado pelo ator Jess Dandy, que como já foi comentado, possui uma corporeidade relativamente gorda.

A tematização da corpulência é somente indireta, como, por exemplo, quando a cadeira de roda dele passa por cima dos pés do Chaplin, que expressa agonia, dor e sofrimento. Não é possível saber se houve uma intenção de referenciar indiretamente o peso do personagem ou se a piada teria servido igualmente se fosse um ator magro e leve.

Excetuando essa sequência, não há outras referências nem mesmo indireta à corpulência do personagem. Apesar disso, ele atua num papel vitimado, lesionado e incapacitado por conta do membro engessado. Esse tipo de associação – entre a corpulência, a gordura corporal excessiva ou a circunferência abdominal avantajada e disfunções motoras, mesmo que causadas por traumatismos – é bastante rara nas representações cinematográficas do cinema mudo, só tendo sido encontrada em *Hidrotherapie Fantastique* (1909) (MÉLIÈS, 2010), de Georges Méliès. As dificuldades motoras irão compor um dos argumentos dentro do contexto do discurso patologizante da obesidade. No cinema mudo, entretanto, os personagens corpulentos, gordos e barrigudos apresentam, comumente, motricidade perfeitamente normal, executando, inclusive, piruetas, peripécias corporais, corridas, cambalhotas, dentre outros desempenhos corporais que nada transparecem de limitações motoras. Neste caso, a disfunção provém de algum traumatismo ortopédico, não especificado, sem a explicitação de uma vinculação discursiva com a corpulência do personagem.

Voltando à análise do filme, o personagem de Chaplin tem que ajudá-lo – já que esta é sua nova profissão, referenciada no título – mas acaba por piorar a

situação, já que continuamente se esquece do pé e acerta-o com bengaladas ou de algum outro modo. Toda vez que isto acontece, a vítima se exaspera, mostra-se irritado, expressa dor, mas nada pode ou faz contra o agressor. Essa posição de passividade diante a agressão do *clown-trickster* se assemelha à posição que os personagens de Oliver Hardy exercem junto aos personagens de Stan Laurel n' *O gordo e o Magro*. Esse esquema se opõe ao que ocorre nos filmes de Roscoe Arbuckle, em que seus personagens são fortes, violentos e agressivos, sempre reagindo e vencendo os conflitos físicos e apelando para isso. Pode-se, assim, reafirmar o que foi chamado de viés de corporeidade na produção das representações sociais cinematográficas mudas, em que a corporeidade do roteirista e/ou diretor determinou o modo como os personagens corpulentos, gordos e/ou barrigudos se comportavam e quais associações eram sugeridas nas enunciações discursivas de seus personagens. Isso aconteceu com os filmes de Buster Keaton, em relação à Arbuckle, e volta a acontecer com os filmes de Chaplin.

3.10 *The rounders* (1914) – 16 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin. Dessa vez, o vagabundo faz parceria cômica com Roscoe “Fatty” Arbuckle, tal como Hardy e Laurel. O título do curta-metragem significa algo como “os fazedores de círculos”, em referência ao fato de ambos personagens estarem alcoolizados e andarem como os bêbados, com dificuldade de equilíbrio, como se estivessem em zigue-zague. Apesar dessa interpretação ser a mais provável – já que está no plural – há ainda a possibilidade de se referir a algo no formato circular, fazendo referência à corpulência do gordinho.

A tematização da corporeidade, em si, é majoritariamente indireta. As associações imprimidas a seu personagem se contrapõem ao personagem magro de Chaplin, permitindo deduzir, também indiretamente, quais associações foram ressaltadas ao personagem do gordinho. Neste caso, apesar de ambos personagens serem representados se relacionando com suas respectivas esposas, somente Arbuckle – e também sua esposa – se mostram violentos fisicamente. Esta foi a principal associação indireta realizada.

Há, entretanto, uma breve tematização direta da corpulência do personagem. Ambos ébrios roubam suas esposas e vão a um restaurante. Ao ir atrás deles, elas

perguntam ao *host* se teria visto-os. A esposa do gordinho faz isso gesticulando com as mãos, descrevendo um gesto elíptico convexo à frente do tronco, referindo-se à grande barriga de seu marido. Assim, do mesmo modo que atualmente ocorre algumas vezes, reduz-se o gordo à sua corporeidade, tomando-a como referência à própria pessoa.

3.11 *The new janitor* (1914) – 16 min.

Direção de Chaplin, que também atua como protagonista da trama, que narra um dia de trabalho no escritório de um banco num prédio. Chaplin é o auxiliar de serviços gerais ou zelador (*janitor*), encarregado da limpeza. O ator Jess Dandy atua no papel de presidente do banco e, portanto, patrão de Chaplin. Vale destacar que papel equivalente de presidente de banco seria interpretado por um ator magro (Charles Inslee) no ano seguinte no curta-metragem *O banco* (1915).

Além da posição socioeconômica destacada ocupada pelo ator corpulento, numa das sequências consideradas relevantes, Chaplin torce um pano de chão molhado pela janela e a água atinge seu patrão, que estava passando na rua. A *gag* cômica serviria com qualquer personagem – independentemente se corpulento ou não. Apesar disso, optou-se tanto por ser um ator corpulento para atuar como personagem do presidente do banco, como para ser ele a ser atingido pela água suja. Há nesses fatos várias irreverências: 1º) o funcionário atingir o patrão; 2º) o pobre atingir o rico; e, 3º) o magro atingir o gordo.

A irreverência cômica, algumas vezes, funciona como uma espécie de válvula de escape para o ressentimento socioeconômico, político ou de qualquer outro tipo. Como nos conta Foucault (2011), o bobo da corte faz o rei rir, mas também faz rirem do rei – apesar do risco. Com o cinema, os *clowns* podiam incitar este riso ressentido, vingativo, agressivo, sem que houvesse um contato direto com o poder constituído, tal como era quando os bobos da corte se apresentavam na corte, na frente do rei.

Ainda que a tematização da corpulência na sequência descrita seja indireta e não fosse imprescindível ao personagem para que a comicidade da situação funcionasse, o fato de terem escolhido este ator para fazer este personagem e este personagem para fazer esta sequência – e não qualquer outro – torna tais decisões e a sequência relevante.

Houve outros trechos, em outros filmes de outros cineastas do período, que também escalaram um ator gordo para um personagem coadjuvante que só teria o papel de ser atingido, cair ou algo do tipo, tal como no filme *O calouro* (1925), de Harold Lloyd (HAROLD, 2008)

3.12 *His musical career* (1914) – 16 min.

Direção do próprio Chaplin. Numa das sequências, o intertítulo explica: Mr. Rich buys a piano – Sr. Rico compra um piano. Na cena, um homem trajado com sobretudo, cartola, luvas e bengala – vestuário associado a industriais, financistas, banqueiros, ricos, etc. – é mostrado num local que parece ser uma loja de instrumentos musicais. O papel foi interpretado pelo ator Fritz Schade (Fig.6),



Figura 6 - Fritz Schade (Fonte: IMDb, 2018)

que, na ocasião, estava razoavelmente corpulento, com uma circunferência abdominal avantajada.

A associação entre corpulência excessiva – gorda e barriguda – e condição socioeconômica alta foi realizada desde o princípio da inversão valorativa. Também por isso houve uma apropriação pelo discurso anti-nobiliárquico – comunista emergente na revolução francesa e no final no século XIX, respectivamente (SANTOLIN, 2012).

Esse mesmo personagem – o Sr. Rico – aparece novamente no final do curta-metragem. Mais uma vez, não ocorre uma tematização direta de sua corporeidade. No trecho, o personagem age de modo violento, associando dessa vez a figura à agressividade e violência. Este tipo de associação também tem uma grande recorrência nas enunciações cinematográficas mudas.

3.13 *Idílio desfeito* (*Tillie's punctured romance*, 1914) – 82 min.

Neste filme, aparece, novamente, a figura do homem rico – um banqueiro. O arquétipo, dessa vez, não foi representado, entretanto, por um ator corpulento, gordo, barrigudo, como, comumente, era representado. Ele já não usa cartola,

sobretudo e bengala, mas vestimentas modernas para a época. Na primeira aparição do personagem, ele fala ao telefone, o que reforça a identificação com o progresso.

Pode-se considerar uma enunciação desconstrutiva da representação do homem rico e poderoso de épocas passadas – principalmente, vitoriana – que incluía a corpulência, a gordura corporal e a circunferência abdominal excessivas – além de trajes específicos – terno, colete, sobretudo, cartola, charuto e bengala – tal como pode ser visto nos filmes de Méliès (SANTOLIN, 2021). Além dessa desconstrução representativa, há também uma enunciação propositiva de um novo estilo, o qual inclui, dentre outros, a magreza – e não mais a obesidade.

De certo modo, pode-se dizer que houve um ocultamento dos sinais distintivos de categoria socioeconômica (BOURDIEU, 2007). Se antes, durante a ascensão socioeconômica deste subgrupo social, houve um desejo de ostentação e distinção, depois, já estabelecidos, há um esfumaçamento dos sinais de distinção. A figura do homem rico, banqueiro, neste curta-metragem não se diferencia corporalmente da figura de seu mordomo, que vai chamá-lo para atender ao telefone.

Tendo em vista o grau de recorrência da formação discursiva que associa a gordura corporal excessiva à riqueza, ao longo da história da obesidade e também no cinema mudo, pode-se considerar este longa-metragem e o pequeno trecho em que o personagem do homem rico aparece como uma peça importante do quebra-cabeça que compõe a história da obesidade. Importante não por ter alcançado grande bilheteria, mas simplesmente como uma peça representativa da tentativa de mudança de associação entre gordura corporal excessiva e riqueza. De certo modo, é como se estivessem enunciando que “ser gordo não é ser rico” e, inversamente, “ser rico não é ser gordo”.

Deve-se destacar que, apesar da enunciação em representações, os valores socioculturais geralmente resistem às mudanças. A lógica valorativa, neste caso, opera do seguinte modo: 1) quem tem mais dinheiro, pode comprar mais comida; 2) quem pode comprar mais comida, come mais; 3) quem come mais, engorda. Há, nesse raciocínio comum, algumas falácias, que fazem com que seja possível que um “rico” não seja “gordo”. Mesmo assim, a resistência sociocultural à mudança de associações entre a gordura corporal excessiva e a riqueza pode ser percebida no fato de que, ainda hoje, pode-se perceber a existência dessa vinculação.

Aparentemente, esta percepção de correlação é mais forte em situações de pobreza, com escassez de comida, ainda que mediante grande desigualdade socioeconômica ou desabastecimento.

Um outro ponto relevante dessa obra é a personagem Tillie, interpretada pela atriz Marie Dressler. Na trama, ela é a sobrinha do homem rico. O personagem de Chaplin tem um namorico com ela, mas quando ambos vão para a cidade, ele troca-a por uma outra moça. Ela acaba virando uma pobre garçonete na cidade, sendo rejeitada pelo personagem de Chaplin.

A corporeidade da atriz e da personagem Tillie não é exagerada e seria contestável adjectivá-la de gorda, corpulenta ou barriguda. Comparativamente à personagem Mabel, interpretada pela atriz Mabel Normand, por quem o personagem de Chaplin irá trocar Tillie, o corpo dela parece grande. Ela é mais alta que Chaplin e tem um corpo largo, o que é exacerbado pelas roupas que veste. A personagem também passa a agir tipicamente como uma *clown*.

Já no meio do filme, quando Chaplin descobre que Tillie é a única herdeira do banqueiro recém falecido, ele volta atrás na sua rejeição à sua antiga namorada. Ao adentrar no restaurante em que ela trabalha como garçonete, ele gesticula para outro funcionário por quem ele procura. Nos gestos, Chaplin descreve um círculo no ar, com as duas mãos, na altura do tronco, referindo-se ao corpo de Tillie. Assim como o gesto, a referência é sutil, rápida, mas significativa a respeito dos motivos da rejeição. Enuncia-se, assim, de certo modo, que mulheres corpulentas, gordas ou barrigudas não são atraentes ou desejáveis por si só, mas somente na medida em que sejam um instrumento – neste caso, para se tornar um milionário. Se outrora, no século XVIII, o perfil corporal feminino de Tillie era desejável (SANTOLIN, 2012), em meados da década de 10 do século XX, é o corpo feminino de Mabel que passa a ser o desejável.

Posteriormente, quando funcionários do milionário falecido vão também ao bar atrás da herdeira, o dono do bar novamente faz o gesto à frente da barriga, como se dissesse “A gorda?”. Assim, o estigmatizado tem seu ser reduzido à seu estigma – à marca que os estigmatizadores projetam como definidores do seu ser – ou seja, uma gorda.

A trama funciona quase como uma anti-cinderela, em que o personagem de Chaplin é um anti-príncipe ou vagabundo, oportunista, que não se guia pelo que a anti-cinderela é, sem se importar com suas posses, mas exatamente pelo que ela

tem, apesar do que ela é. Ao invés de pobre-rica-pobre, Tillie faz uma trajetória rica-pobre-rica, atraindo o oportunismo do vagabundo.

Após o casamento, o casal vai para a mansão, mas o filme tem um *plot twist* e o banqueiro não havia morrido. Ele reaparece na casa e expulsa os dois. No fim, tanto Tillie quanto Mabel rejeitam o personagem de Chaplin, que é o maior perdedor da trama.

3.14 *His new job* (1915) – 31 min.

Roteiro de Louella Parsons e Charlie Chaplin. Direção também de Chaplin. O média-metragem é o primeiro realizado fora da Keystone, na Essanay Film. A trama é sobre os bastidores da produção cinematográfica e, portanto, metalinguística. Já numa das primeiras sequências, no escritório da produtora do filme, um personagem baixo e gordo atua no papel de produtor. Posição de poder e de autoridade, representada por uma série de símbolos discretos, como uma sala individual e um secretário.

A formação discursiva que associa corpulência e gordura corporal excessivas à poder, status e autoridade é relativamente recorrente – sobretudo, no começo do cinema, na filmografia de Georges Méliès (MÉLIÈS, 2010; SANTOLIN, 2021). Também a posição de diretor é interpretada por um ator com corporeidade semelhante ao do produtor. Esse se mostra irritadiço, impaciente, agressivo e violento com o ator recém contratado – Chaplin – que atrapalha o andamento das gravações.

A associação entre corpulência e gordura corporal excessivas e irritabilidade, agressividade e violência também é bastante recorrente na história da obesidade e no cinema mudo, podendo ser encontrado facilmente, por exemplo, nos filmes dirigidos por Roscoe Arbuckle. Essa vinculação é de longa data, provindo do medieval, em que se classificavam os corpulentos como sanguíneos, na teoria dos humores (SANTOLIN, 2012).

Deve-se ressaltar que os personagens do produtor e do diretor são os únicos gordos dentre os vários personagens. Tendo em vista que é impossível saber se a decisão por um ator específico para um papel pelo diretor foi intencional, o fato de certas corporeidades estarem ausentes em outros personagens pode reforçar a sugestão de intencionalidade na escolha.

Vale a pena destacar, também, que pode haver alguma verdade histórica nesta enunciação – ou seja, talvez, produtores e diretores da época eram, de fato, gordos. Sem fontes históricas extras, entretanto, essa alegação permanecerá no campo especulativo.

Mais para o fim do filme, o personagem de Chaplin acaba chegando às vias de fato com o diretor. Na troca de tabefes, este só apanha, não demonstrando qualquer superioridade física de força ou na luta. Nos filmes de Arbuckle, seus personagens sempre possuíam superioridade de força física e se davam melhor nos confrontos físicos. Aqui, entretanto, o papel do gordo na luta se assemelhou mais ao de Oliver Hardy contra Stan Laurel, em que o magro, *clown-trickster*, agride o gordo.

Por fim, deve-se ressaltar que só houve tematizações indiretas da gordura corporal excessiva, implicadas por conta da corporeidade dos atores. A história não tem um desfecho propriamente dito, permanecendo o personagem de Chaplin causando transtornos nos bastidores da produtora cinematográfica até o fim da película.

3.15 *By the sea* (1915) – 20 min.

Dirigido por Chaplin, que também atua como protagonista do filme. A trama não tem muita velocidade, repetindo muitas vezes a receita das comédias pastelão. Um dos personagens, de atuação do ator Bud Jamison (Fig.7), é corpulento e alto. Além de terno, sobretudo e cartola, acrescentaram-lhe sobrancelhas e bigode postiços bem grossos, dando um aspecto de irado e grotesco ao mesmo tempo.

Numa de suas primeiras aparições, a mocinha – papel exercido pela atriz Margie Reiger – vai ao encontro do personagem grandão, que se encontrava sentado num banco. Ele levanta-se para cumprimentá-la, ela se senta e em seguida, ele se senta. Após ele sentar, ela, já sentada, dá um leve saltito, sugerindo ter sido por conta do peso dele. A piadinha é repetida mais uma vez.



Figura 7 - Bud Jamison (Fonte: IMDb, 2018)

O trecho enuncia que pessoas com corpulência excessiva são pesadas. Digo “corpulência” já que nada indica e restringe a questão à gordura corporal excessiva. Logo, a corpulência excessiva significa mais um corpo grande do que especificamente gordura corporal excessiva. A associação que é feita, portanto, entre a corpulência e o peso é mais descritiva do que inferencial. A exploração desta característica, entretanto, pode ser considerada uma estigmatização por reduzir o sujeito temporariamente à esta característica para efeitos cômicos (GOFFMAN, ANO).

A formação discursiva que busca sublinhar essa característica dos corpulentos é relativamente recorrente, podendo ser encontrada tanto na história da obesidade quanto no cinema mudo. Em George Méliès, por exemplo, pode-se encontrar enunciados desse tipo em *Le chapeau à surprises* (1901) (MÉLIÈS, 2010).

Dando continuidade ao filme, o personagem age como um homem apaixonado em relação à mocinha. Ele não percebe o efeito que causou no banco e dá continuidade ao flerte. Entre suas falas apaixonadas, ele libera um mini arroteio. Ela ri-se dele.

Na nova sequência em que o personagem aparece, ele dirige-se até uma lanchonete para comprar um chiclete. Lá estão também os personagens de Chaplin e seu “amigo”, a brigar. Em meio a briga dos dois, um sorvete arremessado atinge a face do personagem corpulento, que se enfurece e parte para cima dos dois. Chaplin, entretanto, foge e deixa que o amigo seja esganado, enquanto ele tenta flertar com a esposa do grandão. Ao ver, o personagem se aproxima de Chaplin e senta ao lado dele no banco, fazendo tanto ele quanto a esposa pularem por conta de seu peso.

3.16 Carlitos no teatro (*A night in the show*, 1915) – 24 min.

Direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza a trama, centrada na ida a um espetáculo teatral. Numa determinada sequência, após arrumar confusão com o maestro, Chaplin é empurrado e sai cambaleando até se chocar contra uma coadjuvante, gordinha, que cai num chafariz. O atrapalhado tenta ajudá-la a levantar, mas não consegue facilmente. Depois de algum esforço, consegue o feito, mas a moça acerta-lhe um tabefe e ele volta a empurrá-la, derrubando-a.

A princípio, esta sequência poderia ter sido realizada igualmente com uma atriz ou ator magro, mas um dos efeitos cômicos seria perdido – a dificuldade do personagem de Chaplin de levantar a garota, sugerindo que ela é muito pesada.

Como foi dito na análise de outros filmes, a formação discursiva que contém o enunciado de que gordos ou corpulentos são pesados é relativamente recorrente na história da obesidade e também no cinema mudo. Ainda que soe uma associação descritiva, trata-se de estigmatização, conforme Goffman (1980), já que reduz o sujeito à seu estigma, ou seja, a uma marca, que, neste caso, é corporal.

Também em outras sequências foi utilizado a estratégia da potencialização do efeito cômico através de personagens gordinhos. O papel da dançarina que se apresenta no palco, aparentemente, foi executado por Roscoe “Fatty” Arbuckle. Além do travestimento, o fato de Arbuckle ser gordinho buscou maximizar a comicidade. Em determinado momento, esta personagem tropeça e cai sobre outro personagem, que não consegue sair debaixo. Mais uma vez, tem-se um papel em que a corpulência é desnecessária – ou seja, não é diretamente pautada – sendo exercido por um ator ou atriz gordo (a), em que a característica do peso corporal será destacada de um modo a explorar um *plus* de comicidade com um *plus size*. Após a queda, há um plano curto que mostra a plateia rindo. Ao retornar para o ponto de vista anterior, o próprio Chaplin vai ao palco tentar ajudar a dançarina a se levantar, mas não consegue – enquanto a plateia é mostrada novamente rindo.

Mais um personagem gordinho desse filme é de atuação do ator Dee Lampton, que, apesar de adulto, fez o papel de uma criança. Acompanhado de seu pai, eles se acomodam no mesmo camarote em que está Chaplin. O menino age de modo irritante, pregando uma peça contra Chaplin ao trocar a torta deste por algo não comestível. Ele se ri e bate palmas ao ver Chaplin revidar contra seu pai. Depois, se delicia com a torta roubada.

Nesta sequência, o personagem da criança gorda é mais esperta que o Chaplin. A associação entre perspicácia e corpulência excessiva não é muito recorrente na história da obesidade e do cinema mudo, podendo ser vista mais nos filmes dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle, em que seus próprios personagens, protagonistas, eram comumente mais espertos que os demais.

Por fim, cabe destacar que este curta-metragem de Chaplin teve um pouco mais de tematização – direta e indireta – do tema pesquisado do que os demais filmes deste ator.

3.17 *A burlesque on Carmen (1915)* – 31 min.

Roteiro baseado na novela de Prosper Mérimée. Direção de Charlie Chaplin e Leo White. Na primeira sequência considerada relevante, a personagem de Carmen (Edna Purviance) se aproxima do personagem do soldado José (Charlie Chaplin). Chaplin finge que não a observa, olhando para o outro lado. Nisto, uma outra cigana, coadjuvante, aproxima-se e toma o lugar da primeira mulher. Essa cigana é gordinha. Sem perceber a troca, Chaplin começa a apalpar seu braço, expressando facialmente estranheza pelo tamanho do braço. Quando ele finalmente olha, ela faz charminho, como que flertando, dando um leve empurrão nele com o quadril. Ele, por sua vez, dá-lhe uma bundada empurrando-a para fora da tela.

Neste trecho, enuncia-se que a mulher gorda não é desejável ou é menos desejável que a magra. Pode-se considerar este enunciado como pertencente à uma formação discursiva estética. Em 1915, ano deste filme, a inversão do padrão de beleza relacionado à corpulência, já vinha se popularizando por cerca de um século (SANTOLIN, 2012). Vale destacar que essa inversão valorativa se deu antes da patologização da condição e, principalmente, de qualquer fundamentação científica para as asserções de que a gordura corporal excessiva é uma doença (SANTOLIN e RIGO, 2015).

A mesma personagem gordinha, entretanto, aparece num segundo trecho, em que se encontra encostada numa pilastra, conversando, flertando e bebendo com outro soldado. Assim, se no primeiro trecho enunciou-se a indesejabilidade da moça, no segundo trecho enuncia-se o oposto – teria sido somente Chaplin que não a teria desejado, mas ela seria, sim, desejável.

Desde o princípio da história da inversão valorativa estética, houve contestações e resistências à proposição de que mulheres magrinhas são belas e mulheres gordinhas são feias. Em Santolin (2012), por exemplo, relata-se matéria de jornal britânico do século XIX em que se apresenta uma receita de engorda para embelezar as mulheres.

Numa terceira sequência, após Carmen ter conseguido introduzir seu povo para dentro do castelo, uma coadjuvante do vilarejo é mostrada junto com um outro coadjuvante soldado, como se fossem namorados. Ambos são gordinhos. Carmen se aproxima deles, seduzindo o homem. A gordinha, entretanto, é ciumenta e

ambas acabam iniciando uma briga. Ela diz: “Your words hit hard, but i hit harder”. Em tradução literal seria “Suas palavras batem forte, mas eu bato mais forte”. Ao invés de acertar Carmen com um tabefe, ela acaba acertando o próprio cônjuge. No fim, Carmen vence a luta, acertando e derrubando a outra.

A associação entre corpulência e força física pertence a uma formação discursiva relativamente recorrente na história da obesidade e do cinema mudo, podendo ser encontrada facilmente nos filmes dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle.

Por fim, neste filme, tem-se três trechos considerados relevantes.

3.18 *Police (1916)* – 34 min.

Escrito e dirigido por Charlie Chaplin, que também protagoniza a trama, que narra a saga do vagabundo pela cidade após sair da prisão. Numa das sequências iniciais, o ex-presidiário vai a uma tenda de frutas. O papel do feirante foi representado pelo ator Leo White. Apesar de ser magro, rechearam-lhe as roupas com um enchimento, criando uma barriga bastante avantajada artificial.

O uso de enchimentos torna a questão mais explícita, menos passível de discussões a respeito da intenção do realizador. Quando é utilizado um enchimento para parecer corpulento, não há dúvidas de que esta característica corporal era, sem dúvida, desejável pelo diretor da obra, dada sua artificialidade factual. Chaplin, entretanto, raramente utilizou esse tipo de artifício para compor seus personagens.

Chaplin começa a “provar” as frutas, mordendo uma a uma e devolvendo à banca. Obviamente, o feirante começa a se irritar e, vendo-o não parar, acerta-lhe um chute. Chaplin procura a única nota de dinheiro que tinha para pagar, mas percebe que não a tem mais. O feirante observa furiosamente e gesticula mandando-o embora.

Neste trecho, a tematização da barriga grande é indireta. A enunciação é principalmente a respeito da corporeidade de feirantes, já que, por ser um enchimento artificial, a circunferência abdominal avantajada era completamente desnecessária. Também seria desnecessário na sequência, já que a corporeidade do feirante não foi tematizada.

Apesar deste ser o único trecho relevante para a presente pesquisa, vale comentar que esse filme parece ser o primeiro da filmografia muda de Chaplin em

que se destaca uma espécie de crítica social. O protagonista, como ex-presidiário, assume uma posição discursiva na narrativa de vítima da cidade logo que sai da prisão, sendo alvo de um pastor enganador que rouba a única nota que ele possuía. Ele tenta conseguir comida e abrigo, mas não consegue, tendo que recorrer, novamente, à criminalidade – ou seja, justifica-se, falaciosamente, a prática de crimes através de uma vitimização socioeconômica.

3.19 A loja de penhores (*The pawnshop*, 1916) – 25 min.

Roteiro e direção de Chaplin, que também protagoniza o filme como funcionário de uma loja de penhores. O papel de dono da loja foi representado pelo ator Henry Bergman (Fig.8), que era relativamente corpulento, barrigudo e gordo. De certo modo, portanto, tem-se a figura do patrão gordo. Não é equivalente – mas semelhante – à do burguês gordo, que se pode encontrar em representações com viés ideológico marxista, tal como no filme *A greve* (1925), de Eisenstein (SANTOLIN e RIGO, 2019). Isto porque na representação de Chaplin não há uma fundamentação ideológica marxista – o dono da loja de penhores não representa uma classe, tal como o dono da fábrica no filme supracitado de Eisenstein.



Figura 8 - Henry Bergman (Fonte: IMDb, 2018)

Além da enunciação da posição socioeconômica em si, também há associações indiretas comportamentais, que podem ser consideradas igualmente como enunciações. Neste caso, o dono da loja de penhores é irritadiço – também por conta das peripécias que seu funcionário apronta. A formação discursiva que associa a corpulência, a gordura corporal excessiva ou a barriga avantajada a comportamentos irritados é relativamente recorrente na história da obesidade e no cinema mudo, podendo ser visto, por exemplo, nos filmes de Méliès (GEORGES, 2010) e também de Roscoe Arbuckle.

A barba grande e o sobretudo da personagem do dono da loja de penhores acrescentam ainda mais robustez e seriedade, quase como na figura do porteiro no filme *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau, do expressionismo alemão.

Outro personagem representado por ator gordinho Frank J. Coleman (Fig.9) foi o policial. Em algumas filmografias, como a de Méliès (GEORGES, 2010), é comum a figura do policial gordinho ou barrigudo. Na filmografia de Chaplin, o mesmo não ocorre. Os *keystone cops*, como ficaram conhecidos os policiais dos filmes da Keystone, não eram gordinhos ou barrigudos. Este curta-metragem, portanto, é uma exceção quanto à corporeidade do ator que representou o papel de policial.



Figura 9 - Frank J. Coleman (Fonte: IMDb, 2018)

Esta autoridade policial se mostra igualmente irritado com as atitudes irreverentes e criadora de problemas da personagem *clown-trickster* de Chaplin. Vale, portanto, as mesmas análises relacionadas à associação entre corpulência, gordura corporal excessiva e barriga grande e comportamento irascível.



Figura 10 - Eric Campbell (Fonte: IMDb, 2018)

Uma terceira figura corpulenta, gorda e barriguda é o personagem do trapaceiro, representado pelo ator Eric Campbell (Fig.10). Diferentemente do caso do policial, é quase única a associação entre o arquétipo do trapaceiro e a corpulência, a gordura corporal excessiva e a barriga grande no cinema mudo.

Assim, num único curta-metragem como este, pode-se perceber a dispersão enunciativa, de formações discursivas distintas, que não convergem entre si para uma visão unívoca de representações dos gordos no cinema mudo. Não se pode reduzir tal complexidade à uma linearidade histórica qualquer, sendo mais conveniente uma historiografia semelhante à que Foucault (2008) propõe, na qual se mantém as ramificações.

3.20 Carlitos no estúdio (*Behind the screen*, 1916) – 30 min.

Direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza este curta-metragem como auxiliar num estúdio cinematográfico. Não é a primeira película da filmografia de Chaplin que brinca com metalinguagem. Há também uma crítica social à realidade trabalhista dos estúdios cinematográficos, a organização de uma greve que é feita pelos funcionários do estúdio, com um atentado com dinamite contra o estúdio no final.

Assim como no filme anterior, este possui vários personagens representados por atores barrigudos e/ou gordos. O personagem do ator Goliath na trama, por exemplo, é representado pelo ator, na vida real, Eric Campbell. Também o personagem do diretor na trama é contracenado pelo ator, na vida real, Lloyd Bacon.

Ao personagem Goliath foram acrescentados alguns pelos faciais extras, como barba e nas sobrancelhas, para lhe fornecer uma aparência violenta. Não é o primeiro curta que isso acontece com personagens corpulentos, que atuam nas narrativas como vilões. De certo modo, esse acréscimo significa que, sem ele, a figura não aparentaria suficientemente maldade, violência, agressividade, etc.

A figura do corpulento gordinho flutua, no imaginário popular, entre inofensivo e perigoso por conta da potência física que encerra em si. (FISCHLER, 1995; GOMES e CAMINHA, 2016).

Também o personagem do diretor barrigudo e gordo não é original, aparecendo em filmes mudos tanto de Chaplin quanto de Roscoe “Fatty” Arbuckle, por exemplo. Não há como saber se esse modo de representação se constituía como um espelho da realidade somente a partir dos filmes.

Tal como no outro diretor que Chaplin representou, além de gordo, este também é igualmente voluntarioso e irascível. Estas características parecem mais associadas à posição de diretor cinematográfico do que à corporeidade dos mesmos. Apesar disso, deve-se ressaltar que a composição de um personagem numa representação social enunciará associações também indiretas, às quais podem atuar de modo inesperado de acordo com o objetivo original. Assim, por exemplo, a composição do personagem do diretor pode ter desejado associar seu comportamento à posição profissional que ocupa, mas acabar relacionando indiretamente à corporeidade do ator, que, muitas vezes, nem mesmo foi pensada propositalmente. Independentemente disso, a obra cinematográfica enunciará

associações e permitirá leituras diversas, que podem influenciar espectadores e forjar estigmas sociais.

Numa das sequências que Chaplin contracena com o personagem do diretor, o auxiliar tenta posicionar uma coluna no *set* de filmagens, mas, como sempre, faz trapalhadas, deixando o diretor irritado. Chaplin acaba derrubando a coluna, que acerta a cabeça do diretor, que cai. O trapalhão vai tentar socorrê-lo, mas a coluna cai novamente e ele apara-a para não acertar novamente no diretor. Sem perceber, entretanto, enquanto sustenta a coluna, senta-se na barriga do diretor deitado no solo. Depois, ainda pisa-lhe a barriga para erguer definitivamente a coluna.

A comicidade aqui vem do fato de usar parte do corpo alheio como instrumento – para sentar ou para levantar. Isso é relativamente comum nos filmes de Chaplin. É como se o *clown-trickster* transpusesse a linha imaginária de proibições de socialidade corporal, sendo, portanto, irreverente às convenções sociais. Pode ser um ato de apoiar o pé sobre os joelhos de alguém sem pedir permissão ou simplesmente sentar-se próximo, encostado num estranho num banco de praça – esses tipos de situações perpassam toda a filmografia muda de Chaplin, como uma ferramenta básica. Como Harold Lloyd destacou numa de suas entrevistas, a comédia no cinema mudo se caracteriza por ser essencialmente corporal (HAROLD, 2008). O fato do trecho considerado a barriga do diretor ser grande é como um recurso de comicidade extra, desnecessário, tendo em vista que isso ocorreu em muitos outros filmes sem que o personagem-ator fosse barrigudo.

Num outro trecho considerado relevante, o auxiliar de estúdio carrega diversas cadeiras e um piano, ficando cansado. Ele se senta na cadeira anteriormente ocupada pelo ator do estúdio. Ao observar, este se irrita com Chaplin, pegando-o pelo pescoço, esganando-o e balançando-o. A mesma situação acontece de novo, após algumas cenas intermediárias.

Neste breve trecho, tem-se, novamente, a associação com a irritação e agressividade. Deve-se destacar, entretanto, que esses sentimentos-comportamentos podem ser justificáveis perante algumas atitudes do *clown-trickster*, não sendo possível determinar se seriam atitudes plausíveis, que qualquer um teria diante das afrontas e confusões, ou se são atitudes irascíveis e agressivas em maior grau. Igualmente, não é possível determinar se o fato dos personagens serem gordinhos ou barrigudos fez alguma diferença nestes comportamentos.

Um outro trecho considerado relevante é a hora do almoço no estúdio. O ator senta-se e começa a tirar tortas de sua marmita, posicionando dezenas delas no chão a frente. Enquanto isso, Chaplin faz o mesmo, sacando umas três fatias de pão. Vendo a pilha de tortas, Chaplin pega uma trena, mede a altura das tortas e depois a largura da barriga do outro personagem na altura do estômago.

Uma primeira análise desse trecho é que gordos, barrigudos, são comilões, gulosos. Esse tipo de enunciado – bastante comum na justificativa da condenação aos sanguíneos e pletóricos durante o medieval (SANTOLIN, 2012) – é bastante raro no cinema mudo – o que contraria a expectativa.

Deve-se ressaltar, entretanto, que o ator (Eric Campbell) que interpretava o ator era realmente muito alto. Não foi possível localizar a informação de qual seria exatamente a estatura do ator, mas estima-se, pela imagem, que deve ser próxima a dois metros. Obviamente, pessoas mais altas tem ingestão alimentar maior que pessoas mais baixas, do mesmo modo que animais com porte maior comem mais que animais com porte menor. Logo, a quantidade de tortas seria maior do que a do personagem de Chaplin, dado que este possuía 1,65 m. Apesar dessa consideração, avalia-se que, ainda assim, a quantidade de comida a ser ingerida pelo personagem do ator era demasiada, sugestiva de excesso alimentar e gula.

Continuando, Goliath ainda volta a apresentar comportamentos voluntariosos e irascíveis. Um pequeno trecho que enuncia alguma novidade ocorre quando Chaplin aperta a mão do personagem do ator. O aperto começa a ficar forte demais e Chaplin usa um martelo que está em sua outra mão para bater na cabeça do fortão e libertar-se. Neste caso, o enunciado é de força física. Trata-se de formação discursiva relativamente recorrente na história da obesidade e do cinema mudo, podendo ser encontrada, por exemplo, em Méliès (GEORGES, 2010) e nos filmes dirigidos por Roscoe Arbuckle.

Em outro trecho, o mesmo personagem cai num porão e precisa ser ajudado por quatro pessoas para não despencar de vez no buraco. Aqui, enuncia-se a questão do peso corporal. Também é uma formação discursiva com certa recorrência, podendo ser vista desde Méliès (SANTOLIN, 2021).

O mesmo acontece com o personagem do diretor, mas esse consegue sair sozinho. Apesar disso, suas calças rasgam no fundilho – o que é mostrado quando ele fica de costas para a câmera e se agacha para ajudar um outro personagem a sair do porão.

3.21 *The rink* (1916) – 30 min.

Direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza o curta-metragem como personagem de garçom atrapalhado. Boa parte do filme se passa num restaurante, onde há vários clientes e também funcionários relativamente gordinhos. Suas corporeidades não são, na maior parte do tempo, motivo de tematização de enunciados.

O ator Eric Campbell faz novamente um papel de corpulento furioso, como cliente atendido pelo garçom *clown-trickster*. O papel de esposa é interpretado pelo ator Henry Bergman, travestido, igualmente corpulento. Ambos personagens são nomeados como senhor e senhora *Stout*, que, em inglês, significa robusto, entroncado, corpulento ou forte.

Num dos trechos considerados relevantes, ao chegar ao restaurante, a esposa se dirige à mesa e vai sentar, mas o personagem de Chaplin retira a cadeira, fazendo-a cair no chão. Em seguida, após se levantar, o garçom pega uma cadeira estreita com braços e, após observá-la por um instante, retira os braços da cadeira para acomodar a cliente.

Apesar da enunciação de que pessoas corpulentas tem corpos grandes, talvez, ser descritiva, ressaltar tal característica corporal é, de certo modo, reduzir o sujeito à este aspecto, o que coincide com o modo de proceder na estigmatização (GOFFMAN, 1980). Não foi o primeiro filme mudo de Chaplin que ele usou esta estratégia de comicidade. Em *Her friend bandit* (1914), como barbeiro, Chaplin faz o mesmo procedimento de retirada dos braços da cadeira para acomodar um cliente corpulento.

Continuando, após sentar à mesa, a senhora corpulenta flerta com um senhor da mesa ao lado. Se no trecho anterior a enunciação foi negativa, nesta sequência pode ser considerada positiva. Enuncia-se a atratividade de mulheres gordinhas. Esse tipo de enunciado pertence a uma formação discursiva relativamente incomum no cinema mudo, mas pode ser encontrada em Méliès (SANTOLIN, 2021).

Ressalta-se, entretanto, que a raridade desta formação discursiva associada à beleza feminina só se dá pelo fato do cinema ter surgido no século XX, quando já estava mais ou menos bem estabelecida a inversão valorativa estética relacionada à corpulência e à gordura corporal excessiva. Fosse no século XVIII, por exemplo, ter-

se-ia a enunciação de mulheres corpulentas ou *embonpoint* como belas com mais frequência (SANTOLIN, 2012).

Mas há no trecho analisado algo também de negativo – a infidelidade da Sra. Stout. Nos filmes dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle é bastante comum o gordinho sedutor e infiel em seus próprios personagens-protagonistas. Também o Sr. Stout apresenta o comportamento de flerte infiel com outra moça.

A composição de um personagem gordinho com *sex appeal* e sexualmente insaciável se contrapõe à certas representações que se têm na atualidade, em que se associa a gordura corporal excessiva à falta de libido, sem atratividade sexual e/ou impotente.

Um último trecho considerado relevante ocorre na festa, no salão de patinação. Lá, todos vestem seus patins e começam a patinar. O casal Stout, entretanto, é o único a demonstrar maior inabilidade com a atividade. Chaplin, como sempre, apronta trapalhadas, derrubando-os. Eles não conseguem se levantar sozinhos.

Esse tipo de enunciado pertence à uma formação discursiva relativamente rara, podendo ser vista em Méliès (SANTOLIN, 2021), nos filmes dirigidos por Roscoe Arbuckle ou nos de Alice Guy-Blaché (GUY, FEUILLADE e PERRET, 2009). Ressalta-se, entretanto, que nem sempre os enunciados são de inabilidade ou de inaptidão física. Por fim, após causar muita confusão, Chaplin foge de patins, com policiais e mais um monte de gente atrás dele.

3.22 Rua da paz (*Easy street*, 1917) – 24 min.

Dirigido por Charlie Chaplin, que também protagoniza o filme como um sem teto que se torna policial, sendo destacado para vigiar uma rua específica, bastante problemática. Lá, o encenqueiro dominante é o personagem de Eric Campbell, que, mais uma vez, realiza o papel de corpulento-fortão-agressivo-violento.

Na verdade, quando se observa a corporeidade deste ator, conclui-se que ele difere bastante de certo estereótipo de fortão da atualidade. Ao invés de alguém com músculos hipertrofiados, “barriga para dentro e peito para fora”, tem-se um corpo que hoje é tido por gordo e barrigudo. Há, sem dúvida, a estatura avantajada, perto de Chaplin, que faz parte da composição de uma figura fisicamente amedrontadora – característica do personagem ressaltada diversas vezes no filme.

Também pode-se dizer que é um corpo robusto, nitidamente denso e, talvez, forte – mas não do mesmo modo que as representações do estereótipo de fortão são hoje em dia. Como exemplo, pode-se contrapor a aparência corporal do ator Arnold Schwarzenegger em *Conan, o bárbaro* (1982) para perceber como o estereótipo de força física está mais relacionado aos músculos hipertrofiados do que propriamente a um corpo grande, mas gordo e barrigudo.

O corpo do ator Eric Campbell se assemelha ao dos levantadores de peso, enquanto o de Schwarzenegger é de um fisiculturista. O estereótipo de força física para aparência corporal se transformará desse modo ao longo do século XX.

No filme, após várias demonstrações amedrontadoras de força física do personagem de Campbell, Chaplin usa da perspicácia para vencê-lo – dopando-o com o gás do poste de luz. Pela primeira vez, na filmografia muda analisada, Chaplin não sai correndo ou confronta fisicamente – mas vence pela perspicácia o personagem do fortão. Isso se assemelha bastante aos filmes de Buster Keaton, em que seus personagens magrinhos sempre venciam os personagens gordos através da esperteza.

Assim, se, primeiramente, enuncia-se a força física dos corpulentos, gordos e barrigudos, depois essa superioridade física é superada pela inteligência, o que, de certo modo, enuncia que esse subgrupo de sujeitos não seria dotado de muita perspicácia. Esta segunda associação neutraliza e negativa a primeira, que é apresentada como positiva.

Após o feito, à espera do reforço policial para levar o grandão para a cadeia, o policial Chaplin, agora temido por toda a bandidagem da Rua da Paz, senta-se sobre a barriga do grandão, enquanto gira seu cassetete que de nada serviu contra o ogro. De certa forma, ao sentar sobre a barriga de seu adversário, a atitude de Chaplin serve quase como uma metáfora, da perspicácia superior à corpulência.

O vilão é levado à polícia, mas sem a perspicácia para prendê-lo, volta a valer sua força física, permitindo-o fugir, após agredir cerca de dez policiais. De volta às ruas, o valentão continua aprontando e novamente se encontra com o policial Chaplin. Dessa vez, entretanto, não houve perspicácia e a velha e boa fuga teve que entrar em cena. Chaplin é perseguido pelo fortão e dezenas de comparsas pelas ruas e pelos prédios. No fim, acerta a cabeça de seu algoz com um forno, lançado de cima de um prédio, derrubando-o e finalizando a perseguição.

Além da crítica social mais contundente em algumas passagens não comentada aqui, este também foi o primeiro curta-metragem de Chaplin em que ele assume a posição não somente de protagonista, mas de herói - não de *clown-trickster*.

3.23 O balneário (*The cure*, 1917) – 24 min.

Dirigido por Chaplin, que também protagoniza o curta-metragem como um cliente rico do balneário, utilizado para hidroterapia. O ator Eric Campbell atua, novamente, com o tipo de arquétipo descrito anteriormente – grandão, fortão, agressivo, violento e assediador. Há também o ator Henry Bergman, que representa o massagista na trama e que tem um corpo gordo e barrigudo. Ele demonstra força física, disposição, energia, mas também falta de sutileza no uso dessas capacidades ao aplicar seu tratamento. Os enunciados do trecho remetem, portanto, à essas questões – o corpulento, gordo, barrigudo é forte, enérgico, disposto fisicamente. Esse tipo de enunciação se contrapõe àqueles que proclamam que corpulentos, gordos e barrigudos são fracos, sem energia, indisposto, com problemas de mobilidade, tal como se pode ver tanto na atualidade quanto em *Hidroterapia fantástica* (1909), de Georges Méliès.

Chaplin pretendia receber uma massagem, mas, ao ver o tratamento sendo aplicado a outro cliente, desiste. O massagista, entretanto, não quer aceitar a desistência e ambos entram numa espécie de luta, na qual Chaplin vence – mais uma vez, através da perspicácia.

Excetuando esses trechos, nada mais considerado relevante para esta pesquisa foi encontrado.

3.24 O imigrante (*The immigrant*, 1917) – 30 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza o curta-metragem no papel de imigrante. Os atores Eric Campbell e Henry Bergman também participam desse filme com os personagens de garçom e artista/produtor artístico. Campbell ainda atua no arquétipo do fortão, que, em última instância, apela para a força física para se impor. Não há nada, entretanto, que seja

diretamente relacionado à sua corpulência. Do mesmo modo, não há nada diretamente relacionado à corpulência do artista/produtor artístico.

Considerando tais aspectos, alguma relevância para o tema desta pesquisa só pode ser admitida a partir das posições que os personagens ocupam – *status* socioeconômico e profissão. Neste caso, trata-se de posições antagônicas, já que um garçom ocupa uma posição socioeconômica baixa, enquanto o artista/produtor artístico demonstra deter grande poder econômico. Além dele pretender contratar Chaplin e sua namorada imigrantes, ainda se dispõe a pagar-lhes a conta do restaurante e dá-lhes um adiantamento do pagamento do futuro emprego.

3.25 O aventureiro (*The adventurer*, 1917) – 24 min.

Direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza o filme como um prisioneiro fugitivo. Um ator gordinho atua no papel do primeiro policial a perseguir o fugitivo. Logo nas primeiras sequências, o policial se senta para tirar um cochilo, enquanto o prisioneiro, escondido na areia, escapa. Ele corre atrás de Chaplin, que escala uma encosta. O policial também tenta subir, mas não consegue.

As enunciações aqui são ambíguas. Por um lado, o corpulento é escalado para um papel de autoridade policial. Principalmente, nos filmes de Méliès (2010) houve uma grande proporção de corpulentos, gorduchos e barrigudos ocupando posições de autoridade, tais como policiais, reis, rainhas, juízes, nobres e sacerdotes. O policial em questão no filme, entretanto, dorme em serviço, não cumprindo seu dever e deixando o fugitivo escapar, o que enuncia uma autoridade incompetente. Após a fuga, o policial demonstra aptidão física ao realizar uma corrida de curta duração, e, depois, mais uma longa corrida, em plena forma, tal como o seu parceiro magro – só perdendo para este por conta de um tropeção e uma queda. Em compensação, demonstra inaptidão plena por não conseguir escalar a encosta, tal como o fugitivo magro conseguira. Tem-se, portanto, a enunciação de uma aptidão física relativa.

A formação discursiva que associa a corpulência à determinado nível de aptidão física é relativamente raro no cinema mudo. Pode ser encontrada, por exemplo, em *O trovão de Júpiter* (1903), de Méliès (GEORGES, 2010), com um tipo de enunciado oposto ao presente no curta-metragem de Chaplin – o corpulento, gordo e/ou barrigudo não tem aptidão física suficiente para correr.

Continuando, o ator Eric Campell atua no papel de pretendente à mocinha (Edna Purviance). Ele se mostra sedutor, ressaltando o volume de seu braço, como sinônimo de força. A mãe da mocinha interrompe o flerte aos gritos por estar se afogando. Ambos correm até o píer, mas o grandão não tem coragem de pular. A moça pula. Enquanto isso, o corpulento chama por socorro, enquanto um outro barrigudo – papel representado pelo ator Henry Bergman – está a seu lado fumando um cachimbo também sem ajudar as mulheres. De costas para a câmera, ambos encostam as barrigas no parapeito do píer e este cai sob seus pesos. Eles também passam a se afogar e quem salva a todos é Chaplin.

Nessa sequência, há enunciação da força física – algo repetido em vários dos filmes analisados – e também do comportamento mulherengo, sedutor e assediador – que também apareceu em algumas películas. Há, ainda, a enunciação da covardia e, como são dois, pode-se dizer que foi enunciado que corpulentos, gordos e barrigudos são medrosos, covardes, que deixam mulheres se afogar.

O pai da mocinha é um juiz, papel também interpretado pelo ator Henry Bergman. Dada as situações que ocorrem, pode-se dizer que, novamente, há uma enunciação ambígua de autoridade associada à figura do corpulento, gordo e/ou barrigudo.

Por fim, o fugitivo magro consegue enganar os três personagens corpulentos, gordos e/ou barrigudos – o policial, o pretendente e o juiz – enunciando, mais uma vez, que a perspicácia é superior à força física e à autoridade socialmente constituída.

3.26 Carlitos nas trincheiras (*Shoulder arms*, 1918) – 45 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza a trama como um soldado aliado na Primeira Guerra Mundial. O ator gorducho Henry Bergman interpreta o papel de um soldado alemão, inimigo do exército de Chaplin. O fato de haver um soldado corpulento, gordo e barrigudo já é significativo – dado a característica dos militares de serem bastante exigentes e seletivos com a corporeidade dos soldados.

Em *La légende de Rip Van Winckle* (A lenda de Rip Van Winckle, 1905), de Méliès (GEORGES, 2010), a figura do comandante da tropa foi representada por um ator com uma barriga grande. Também no filme *Surprise attack on a house at a*

daybreak (*Surprise d'une maison au petit jour*, 1898) (GUY, FEUILLADE e PERRET, 2009), de Alice Guy-Blaché, pode-se ver a figura do general ou comandante barrigudo. Já no filme de Chaplin, entretanto, o soldado não aparenta ter alta patente, mas ser simplesmente um soldado.

Numa das sequências consideradas relevantes, soldados do exército alemão – dentre os quais o personagem de Bergman – capturam um soldado aliado, levando-o para execução próximo a uma árvore. Próximo dali, estava Chaplin, camuflado de árvore. Sem ser percebido, o malandro acerta golpes nos inimigos e salva heroicamente o parceiro da execução. Não sem, entretanto, ser, posteriormente, perseguido pelo soldado gordinho, que corre atrás dele por bastante tempo, por entre árvores, pelo campo, etc. sem se cansar, até Chaplin fugir por um cano. O perseguidor tenta segui-lo, mas entala por conta de sua circunferência abdominal. Dois colegas, ao ver, tentam ajudar a desentalá-lo, sem sucesso; até que um terceiro se aproxima e quebra o cano. Após ser desentalado e ficar de pé, o soldado acerta um tabefe na cara do que lhe desentalou, que cai desmaiado.

Primeiramente, enuncia-se, nesta sequência, juntamente com a presença do militar no exército alemão, que sujeitos corpulentos, gordos ou barrigudos têm aptidão física o suficiente para integrar as forças armadas, lutar e correr normalmente. Num segundo momento, entretanto, enuncia-se que esta aptidão física para a guerra não é absoluta, podendo haver momentos em que a corporeidade corpulenta, gorda ou barriguda atrapalha. Enunciados, portanto, ambíguos – opostos ou complementares, como se queira.

O artifício do cano ou de algum local estreito pode ser considerado como uma estratégia ou recurso de comicidade, já utilizado em outros filmes do cinema mudo – como *An obstacle course* (*Une course d'obstacle*, 1906), de Alice Guy-Blaché, em que o corpulento entala num barril (GUY, FEUILLADE e PERRET, 2009) – e também em outros tipos de fontes (SANTOLIN, 2012).

No filme de Chaplin, o soldado podia ter abatido o inimigo perseguido – apesar de sua corporeidade – e cumprido seu dever militar tal como qualquer outro soldado. Ao apelar ao recurso do cano estreito que o torna inapto é como se o militar se tornasse meramente “um gordo ou barrigudo” – e não mais um sujeito ou um soldado capaz de exercer sua função. Assim, a disfuncionalidade é criada artificialmente até mesmo para um filme, numa situação improvável, gerando um

típico caso de estigmatização, em que o sujeito é reduzido à seu estigma (GOFFMAN, 1980).

3.27 Idílio campestre (*Sunnyside*, 1919) – 41min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin. Numa breve sequência, apresentam-se os personagens descritos unicamente como pai e filho. Os papéis foram representados pelos atores Loyal Underwood e Tom Wood, respectivamente.

No trecho, mostra-se externamente uma casa, de onde sai o pai, um sujeito baixinho e magrinho. Em seguida, sai o filho, bem mais alto que o pai e gordinho. Ambos atores, na verdade, são adultos, só sendo possível identificar as posições de pai e filho pelas vestimentas. Após o filho sair, o pai se aproxima dele e é levantado por aquele, arrumando-lhe o chapéu. A comicidade advém da corporeidade relacionada aos papéis, em que geralmente se imagina o oposto.

Inclusive, há uma formação discursiva relativamente recorrente na história da obesidade no cinema mudo que pode ser denominada “*fatter father*”, em que a figura paterna é basicamente representada ou simbolizada por ser mais gordo que o filho. Em alguns filmes dirigidos por Roscoe Arbuckle é possível ver enunciados desse tipo. Já no filme aqui analisado, o conteúdo do enunciado foi invertido, o que quebra a expectativa do espectador, caracterizando um típico recurso de comicidade.

Numa segunda breve sequência considerada relevante, Chaplin caminha por uma estrada, tocando uma manada de bois. Uma personagem coadjuvante, gordinha, aparece e se agacha, a mexer num balde. Chaplin, entretido numa leitura, não a vê e acerta sua bengala nas nádegas da moça, que se levanta e se vira para ele, pousando as mãos na cintura em sinal de irritação. Ela gesticula ameaçadoramente e ele foge correndo.

O efeito cômico existiria do mesmo modo se a atriz não fosse gordinha. A comicidade não mantém relação específica com a corporeidade. Assim, pode-se dizer que a escalação de uma atriz gordinha para esse papel visou um acréscimo do efeito cômico. Esse tipo de estratégia também pode ser visto nos filmes de Harold Lloyd e Buster Keaton.

Numa terceira sequência relevante, o intertítulo anuncia a chegada do “homem da cidade”. Um carro chega e bate num poste do vilarejo. Um transeunte

local vê a cena, junto a outro, e socorre-o. Este solidário socorrista é corpulento, gordinho e barrigudo. Além de solidário, ele demonstra força ao carregar sozinho em seus braços o acidentado até o hotel. Depois ele sai de cena e volta acompanhado do médico do vilarejo.

Na passagem descrita, tem-se, portanto, enunciados que associam indiretamente a corpulência, a gordura corporal excessiva e a circunferência abdominal avantajada à solidariedade/compaixão e força física. As formações discursivas de ambos tipos de enunciados podem ser encontradas com o mesmo tipo de posituação em outros filmes do cinema mudo, tais como *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau, e *Novas lutas extravagantes* (1900) (GEORGES, 2010), de Méliés, respectivamente.

O mesmo ator-personagem, numa quarta sequência, aparece sentado numa cadeira, no hall do hotel, juntamente ao médico do vilarejo, lendo. Chaplin se aproxima com balde e vassoura e começa a passar pano no chão, tentando contornar as pernas dos leitores sentados. Após algum tempo, ele pede ao personagem gordinho que se afaste. Ao se levantar para obedecer ao pedido, o gordinho se vira de costas para a câmera e é possível ver que a cadeira está presa em suas nádegas, por conta dos braços da cadeira serem muito pequenos em relação ao tamanho da circunferência do quadril.

Este tipo de enunciado já foi explorado por Chaplin em outros filmes, descritos neste artigo anteriormente. Houve uma pequena diferença, entretanto, já que nas duas ocasiões Chaplin retirava os braços da cadeira para permitir que o personagem gordinho ocupasse o lugar. Embora tenha essa diferença, o conteúdo enunciativo é equivalente e pode-se dizer que a formação discursiva trata das dimensões corporais dos sujeitos com corpulência.

Mas trata, também, da questão da acessibilidade – ainda que de modo negativo e estigmatizante. Desde o começo da industrialização, houve uma normalização dos mobiliários por conta da necessidade de padronização da produção para diminuição de custos e aumento da produtividade. Essa padronização se deu com base na média das medidas antropométricas populacionais, o que, obviamente, criou problemas para os cidadãos que se encontravam nas extremidades métricas (SANTOLIN e LIMA, 2010).

Desde então, até o final do século XX, os sujeitos que não se encontram dentro da média populacional – tanto faz se por estatura ou outras medidas

antropométricas, como a circunferência do quadril ou do abdome – sofreram, pois tinham que se adaptar aos móveis disponíveis, já que não havia uma sensibilidade quanto à acessibilidade. Foi somente no final do século XX que se começou a buscar tornar assentos acessíveis às pessoas com medidas antropométricas acima da média populacional (SANTOLIN e LIMA, 2010).

Na sequência analisada do filme de Chaplin – assim como nas demais em que o mesmo conteúdo enunciativo pode ser visto – não há uma sensibilidade pela falta de acessibilidade. Não há, também, uma contestação à tentativa de normalização social, realizada, dentre outros, através da padronização do mobiliário. Ao menos até o final do século XX, o sujeito deve-se adaptar à normalidade e, se não consegue fazê-lo, é retaliado com estigmatizações, humilhações e coerções normativas normalizantes. É nesse sentido, por exemplo, a permissividade cômica das *gags* de Chaplin que envolvem corpulentos e cadeiras.

Numa quinta sequência relevante, o mesmo personagem socorrista e entalado na cadeira, observa, junto com outro, Chaplin passar caminhando, com um sapato velho para tentar conquistar a mocinha do filme, assediada pelo homem da cidade. Seus conterrâneos observam Chaplin e riem largamente.

Neste caso, é o personagem gordinho que se mostra estigmatizante, demonstrando que nem sempre as representações desse subgrupo são vitimizadas no cinema mudo. É a pobreza de Chaplin, que não tem dinheiro para comprar um calçado, que é alvo de ridicularização e pilhéria da parte dos seus conterrâneos campestres.

O tipo de conteúdo enunciativo nesta sequência é relativamente raro no cinema mudo. O gordo sociável – mais sociável do que o estigmatizado solitário – que se usa disso para exercer estigmatização social. Essa formação discursiva é relativamente recorrente, mas com enunciados inversos, em que o gordinho ocupa o lugar daquele que faz o papel ridículo, alvo da risada alheia.

Por fim, tem-se nesse filme um ótimo exemplo da complexidade e diversidade das representações da corpulência, gordura corporal excessiva e circunferência abdominal avantajada no cinema mudo. Seria temerário uma tentativa de redução à uma unicidade discursiva e/ou linearidade temporal, havendo o risco de mitificação histórica.

3.28 Um dia bem passado (*A day's pleasure*, 1919) – 24 min.

Roteiro e direção de Charles Chaplin, que também protagoniza o curta-metragem como um pai que leva sua família para passar um dia na cidade e para fazer um passeio de barco. O ator Henry Bergman atua em três papéis distintos – o capitão do navio, um homem num carro e um policial. A sequência considerada relevante ocorre junto ao último desses três personagens, em que o personagem de Chaplin contracenava em torno de um líquido no asfalto que faz os pés grudarem no chão. Primeiramente, os pés do policial grudam e ele consegue sair, mas depois causa um acidente ao destampar um bueiro, onde um outro policial cai. Depois, Chaplin acaba grudando os pés, enquanto briga com o policial gorducho. Chaplin o puxa, derrubando-o e grudando as mãos no asfalto, em quatro apoios.

A situação explora a comicidade tanto dos acidentes casuais improváveis quanto da irreverência às autoridades policiais. A estratégia funcionaria igualmente se fosse um policial magro, já que a corporeidade do ator não foi tematizada diretamente. Assim, considera-se como um recurso de acréscimo de efeito cômico, tal como já foi comentado anteriormente, a escalação de um ator corpulento, gordo e barrigudo para o papel.

3.29 Os clássicos vadios (*The idle class*, 1921) – 32 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza a trama como dois personagens diferentes – um vagabundo e um cidadão de classe alta. Numa das sequências consideradas relevantes, o vagabundo vai a um campo de golfe para jogar. Lá ele apronta várias confusões. Após uma das suas tacadas, sua bola rola e cai dentro da boca de um outro sujeito dormindo. Quem representa esse papel é o ator corpulento, gordo e barrigudo Henry Bergman, que é mostrado deitado de perfil na tela. Ao ver que a bola havia caído dentro da boca dele, Chaplin pisa na barriga e a bola salta da boca, permitindo que ele acerte-a. Ele repete a ação mais quatro vezes, fazendo saltar outras bolas, demonstrando que a bola de outras pessoas também haviam ido parar naquele “buraco”.

Neste trecho, não se enuncia nada diretamente sobre a corporeidade corpulenta ou gorda propriamente dita. No máximo, pode-se dizer que Chaplin brinca com a questão do tamanho da barriga de Bergman, como se lá coubesse

muitas bolas de golfe. Apesar disso, chama a atenção para essa característica corporal do personagem-ator, reduzindo-o, de certo modo, à isso.

Já o ator Mack Swain, alto, gordo e barrigudo, atua em dois papéis – um jogador de golfe e o pai da mocinha, representada pela atriz Edna Purviance. Em ambos papéis, ele apresenta um comportamento irritadiço, agressivo, violento e forte. Como já foi dito, enunciados desse tipo pertencem a uma formação discursiva relativamente recorrente no cinema mudo.

Na atuação enquanto pai da mocinha, após confundir os personagens de Chaplin vagabundo e de classe alta, marido da mocinha, o personagem de Swain escuta a filha e vai pedir perdão ao vagabundo, que finge que vai aceitar o pedido de desculpas, mas chuta-lhe as nádegas e foge, terminando, assim, o filme.

Neste último trecho, pode-se dizer que o personagem demonstra um comportamento honrado, de bom coração e caráter, que admite seu erro ao pedir desculpas. Esse tipo de enunciado pertence a uma formação discursiva que tem recorrência limitada na história da obesidade no cinema mudo, podendo ser encontrado, por exemplo, no filme *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau.

3.30 Em busca de ouro (The gold rush, 1925) – 85 min.

Roteiro e direção de Charlie Chaplin, que também protagoniza a trama como um dos aventureiros exploradores em busca de ouro. Numa das sequências, seu personagem está preso numa cabana, por conta de uma nevasca, sem comida, junto ao personagem Big Jim McKay, interpretado pelo ator Mack Swain. O apelido dado ao personagem – *big* em português significa grande – demonstra a relevância da questão da corporeidade na construção da persona – mas relacionado à corpulência, e não especificamente em relação à gordura corporal excessiva.

Ambos personagens estão famintos e já haviam comido uma das botas de Chaplin, mas Big McKay já não suporta mais a falta de comida e começa a alucinar, vendo Chaplin como um frango gigante, talvez a cogitar canibalismo. Depois, retomando a consciência, ele ri e conta para o parceiro que havia visto-o com uma galinha. Em seguida, entretanto, volta a ver o colega como uma ave enorme e passa a caçá-lo. Retoma mais uma vez a consciência e se desculpa. Depois, entretanto, decide caçá-lo independentemente se era um frango ou não. Chaplin, então, passa a portar uma arma continuamente para se proteger do canibal em

potencial. O grandalhão, entretanto, confronta-o para retirar a arma, mas Chaplin é salvo por um urso que entra na cabana. Conseguindo matar o animal, ambos têm o que comer.

Nesta sequência, os enunciados associam a corpulência excessiva à fome incontrolável. De certo modo, esta associação – assim como entre gordura corporal excessiva ou circunferência abdominal avantajada – sugere, indiretamente, uma etiologia para a condição, tendo sido encontrada com bastante frequência na emergência do discurso patologizante da obesidade (SANTOLIN, 2012). Diferentemente do que se poderia esperar, entretanto, no cinema mudo praticamente não foi encontrada a formação discursiva que associa a corporeidade à comportamentos alimentares.

Numa segunda sequência considerada relevante, o ator Henry Bergman atua no papel Hank Curtis, também aventureiro minerador. Ele está na sua cabana, preparando um café da manhã com feijão. Chaplin se aproxima da cabana e vê que possui comida. Finge-se então de morto para ser socorrido e alimentado pelo dono da cabana. O outro personagem não desaponta – socorre, aquece e alimenta Chaplin.

Neste trecho, tem-se enunciados que associam a corpulência e a gordura corporal excessivas e a barriga grande à comportamentos tanto generosos quanto ingênuos. Esse tipo de formação discursiva tem uma relativa recorrência na história da obesidade no cinema mudo, podendo ser encontrada, por exemplo, em *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau.

4 CONCLUSÕES

Em vista dos objetivos explicitados no presente artigo, pode-se concluir que a filmografia muda de Charles Chaplin tematiza pouco a gordura corporal excessiva ou a corpulência. Das cerca de 27 horas da série fílmica analisada, somente em 79 minutos foram encontrados trechos relevantes.

Além disso, a tematização se deu principalmente de modo indireto – implicado – ou seja, em decorrência do corpo do ator. Dos 66 trechos selecionados, 58 (88%) foram considerados tematizações indiretas. Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente,

pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Ainda que não se tenha certeza a respeito da intenção do diretor a respeito da escolha de determinado ator e se o corpo deste era importante na composição do personagem, deve-se levar em consideração o que Bahiana (2012, s.p.) sublinha “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Mesmo que não tenha sido a intenção do realizador, ressalta-se que isso não diminui, necessariamente, o potencial de influência das mensagens expressas nas representações sociais criadas e divulgadas.

Quanto às formações discursivas encontradas, houve uma grande diversidade nas enunciações encontradas, sem que compusessem um todo coerente. Temporalmente, houve muitas recorrências, sem rupturas definitivas identificáveis, o que dificulta uma periodização ou a redução à uma narrativa linear. Nenhuma formação discursiva, entretanto, que também não seja encontrada em outros filmes do cinema mudo.

Apesar disso, dada a popularidade de Chaplin na época e atualmente, considera-se relevante também a recorrência das mensagens, já que reforçam o potencial de difusão e convencimento.

Ressalta-se que o presente estudo não buscou investigar se houve tal influência social, mas somente descrever as representações sociais cinematográficas da obesidade e de seus precursores conceituais na filmografia muda de Chaplin. Limitou-se, modestamente, portanto, à uma análise do tipo interna (PENAFRIA, 2009).

Apesar desta limitação, reitera-se a importância da presente série fílmica como fonte primária relevante para uma história serial da obesidade no cinema, permitindo também a conclusão pelo reforço da tese de que essa ferramenta midiática de massa exercera um importante papel, principalmente, na popularização

da inversão dos valores atribuídos à corpulência excessiva no começo do século XX.

REFERÊNCIAS

A última gargalhada. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 77 min. Alemanha: Universum Film, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9dBbOIX4Zg> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. 34ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CHAPLIN, C. **Minha vida**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CONAN, o bárbaro. Direção de John Millius. Universal pictures. 129 min, 1982.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FISCHLER, C. Obeso benigno, obeso maligno. In: SANT'ANNA, D. B. (org.) **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p.69-80.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GOMES, Isabelle S.; CAMINHA, I. O. Os discursos do corpo bem dito, mal dito e não dito: uma análise a partir de filmes. *Rev. Bras. Ciências do Esporte*. v.38, n.4, 2016, p.414-421.

GUY, Alice; FEUILLADE, Louis; PERRET, Leonce. **Gaumont treasures (1897-1907)**. Produção de Gaumont Company. V. 1, 3 DVDs, 600 min. Estados Unidos da América: Kino Lorber Films, 2009.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008. Disponível em: <https://www.amazon.de/Harold-Lloyd-Collection-OmU-DVDs/dp/B0013N3XSE>. Acesso em 24 de Outubro de 2018.

HIDROTERAPIA FANTÁSTICA. Direção de Georges Méliès. Star Films. Preto e branco, 9 min. e 53 s., 1909. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sApqnf5AqaQ&ab_channel=ArchiveFilm. Acesso em 19 de Março de 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0015361/?ref=fn_al_tt_1. Acesso em 05 de Junho de 2018.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2010.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

SÁ, C. P. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. *Temas em psicologia*, nº 3, 1996, p.19-33. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1996000300002. Acesso em 17 de Setembro de 2020.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), 2012.

_____. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724>. Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. *FIEP BULLETIN* - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SANTOLIN, Cezar B.; LIMA, Dartel F. As dimensões do mobiliário disponível aos escolares e as especificações da Norma Brasileira 14006. *Varia scientia*. v.10, n.17, 2010, p.47-60.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

4.9 D.W. Griffith

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: A LUTA DOS SEXOS (1928) de D. W. GRIFFITH

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar o filme A luta dos sexos (1928) do diretor D. W. Griffith como uma fonte primária da história da obesidade no cinema. Metodologicamente, utilizou-se a análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana e a teoria hermenêutica filosófica gadameriana. O material foi acessado gratuitamente através de uma plataforma online de vídeos. As análises permitiram constatar a importância que a questão da obesidade e da circunferência abdominal assumem na trama. Ambas são tornadas simbólicas e os novos valores, retratados negativamente, como uma ameaça, indireta, à integridade das famílias. Consequentemente, a barriguinha e a pouca importância dada pela esposa e pelos filhos devido ao amor verdadeiro que sentem pelo marido/pai se tornam símbolos de boa paternidade, de fidelidade e da integridade familiar. Ressalta-se que tais associações são tão preconceituosas quanto outras negativas. Por fim, concluiu-se que o filme em questão é uma peça importante na história da obesidade tanto porque Griffith foi um dos cineastas mais importantes da história do cinema e esse um dos seus filmes mais famosos quanto pela raridade da formação discursiva de contraposição à inversão valorativa em torno da questão da obesidade e de seus precursores conceituais.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

HISTORY OF OBESITY IN CINEMA: THE BATTLE OF THE SEXES (1928) BY D. W. GRIFFITH

Abstract: The aim of this article was to analyze the film The Fight of the Sexes (1928) by director D. W. Griffith as a primary source of the history of obesity in cinema. Methodologically, the discursive analysis of enunciation was used in a Foucaultian perspective and Gadamer's hermeneutic philosophical theory. The material was accessed for free through an online videos platform. The analysis showed the importance that the issue of obesity and abdominal circumference assume in the plot. Both are made symbolic and the new values, portrayed negatively, as an indirect, threat to the integrity of families. Consequently, the belly and the little importance given by the wife and the children due to the true love they feel for the husband / father become symbols of good parenthood, fidelity and family integrity. It should be noted that such associations are as prejudiced as negative ones. Finally, it was concluded that the film in question is an important piece in the history of obesity both because Griffith was one of the most important filmmakers in the history of cinema and this one of his films more famous as for the rarity of the discursive formation against the inversion based on the question of obesity and its conceptual precursors.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

Em meados do século XVIII, encontram-se os primeiros discursos patologizantes⁷⁰ da condição atualmente denominada obesidade, definida como

⁷⁰ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das

excesso de gordura corporal, especificada através do Índice de Massa Corporal (IMC). Essas formulações discursivas que desencadearam também uma inversão valorativa daquilo que era denominado corpulência foram engendradas, principalmente, na França e na Inglaterra. A condição – até então valorizada como bela, rica e salutar – começa a ser alvo de problematizações de diferentes modos, como no âmbito estético, moral, da saúde, socioeconômico e, até mesmo, político-ideológico. Por cerca de um século, os discursos de inversão valorativa vão florescer em campos específicos, como na medicina, mas sem quaisquer fundamentos científicos, com um discurso patologizante, sem, porém, realmente se popularizar, o que só ocorrerá ao longo do século XX (SANTOLIN e RIGO, 2012a, 2015).

Ainda que tais fatos já sejam conhecidos, não se sabe como ocorreu a popularização de uma inversão sociocultural de valores milenares relacionados à corpulência. Além de acontecimentos reais, tais como a urbanização, cogita-se que um acontecimento sociocultural de tamanha envergadura demande também uma ferramenta de comunicação em massa de convencimento poderosa.

Neste sentido, assumiu-se a hipótese que o cinema, inventado no final do século XIX, pode ter sido um instrumento para a divulgação dos novos valores relativos à obesidade e seus precursores conceituais⁷¹. Assim, compondo uma história serial maior (BARROS, 2011, 2012, 2013), o presente artigo buscou analisar um dos filmes mais famosos do renomado diretor D. W. Griffith – *The battle of the sexes* (A luta dos sexos, 1928).

David Wark Griffith – mais conhecido pelo acrônimo D. W. Griffith (Fig. 1) – nasceu no Kentucky, Estados Unidos da América, em 1875. Antes de tornar-se



Figura 21 - D. W. Griffith (Fonte: IMDb, 2018)

características apresentadas pelo pensador francês – sintoma acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enur, qual os sujeitos portadores de determinadas características são “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber, não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

⁷¹ Mais sobre etimologia e precursores conceituais podem ser encontrados em Santolin e Rigo (2012a)

cinesta atuou em diversas ocupações, como mineiro, vendedor de enciclopédias e operário de uma serraria – para citar algumas. No cinema, Griffith é considerado um dos mais importantes diretores da história, tendo dirigido cerca de 450 curtas-metragens, além de vários longas-metragens (SABADIN, 2000).

A importância de Griffith para a cinematografia é tanta que alguns historiadores do cinema, como Cousins (2013), chegam a se referir a uma era pré ou pós griffithiana. Como destacado por Sabadin (2000, p.86)

Sua produção já se mostra rica no domínio da linguagem cinematográfica, com mudanças nos ângulos das câmeras, ações paralelas, iluminação dramática, bom ritmo de edição, closes e outros recursos que – se não foram exatamente inventados por Griffith – nele encontraram um grande realizador. Além disso, ele ensaiava seus atores de maneira diferenciada, tentando extrair deles interpretações menos teatrais que as utilizadas até então, sempre buscando maior naturalidade e espontaneidade das ações.

Chaplin (2015, p.211) – renomado ator e diretor – escreveu em sua autobiografia sobre Griffith: “Era, inegavelmente, o gênio do cinema mudo”.

Dentre as obras mais conhecidas de Griffith pode-se citar Intolerância (1916) e O nascimento de uma nação (1915). Esta figura entre as maiores bilheterias do ano de sua produção (WORLDWIDEBOXOFFICE, 2018). Não foram encontradas informações a respeito da bilheteria do filme A luta dos sexos (1928).

Os filmes do cineasta são comumente categorizados nos gêneros cinematográficos drama, romance e/ou histórico. Este perfil destoa um pouco da produção típica do cinema mudo, caracterizada mais por comédias, conforme ressalta Sabadin (2000, p.129):

É certo que – à exceção do musical – todos os gêneros cinematográficos nasceram já na época do cinema sem palavras. Porém, nenhum foi tão associado aos filmes mudos como a comédia. É como se a comédia muda fosse a própria essência das primeiras décadas do cinema. Uma perfeita interação de imagens, movimentos e situações impossíveis que arrancavam gargalhadas das plateias. Foram dezenas os comicos e *clowns* que surgiram, fizeram sucesso, enriqueceram ou não, e desapareceram durante os anos do cinema mudo.

Além do famoso Charles Chaplin, outros nomes que fizeram muito sucesso na época foram Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett e Max Linder (COUSINS, 2013; SABADIN, 2000).



Figura 22 - Capa do filme A luta dos sexos (1928)
(Fonte: IMDb, 2018)

A prevalência de comédias torna interessante o recorte do cinema mudo para pesquisar as representações da obesidade e de seus precursores conceituais. A valorização e a desvalorização social tende a co-instituir argumentos satélites de convencimento dos benefícios e malefícios de tal aspecto, respectivamente. Esses argumentos, muitas vezes, podem lançar mão de estratégias de retórica, tal como a comicidade, para alcançar o efeito de convencimento desejado. Além disso, de acordo com Goffman (1980), o riso pode ser um dos instrumentos de estigmatização social e, portanto, tal como na atualidade, a comédia é um gênero cinematográfico privilegiado para a tematização – direta ou

indireta – de condições desvalorizadas socioculturalmente, assim como para incitar transvalorações.

Isso não quer dizer que só haviam comédias no cinema mudo. Além de Griffith, diretores como Sergei M. Eisenstein e F. W. Murnau se notabilizaram por filmes históricos e de terror, respectivamente (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013).

Inversamente, o próprio Griffith não produziu somente dramas, romances e filmes históricos – também houve comédias, tal como *The battle of the sexes* (Fig.2), publicada em 1928. O filme A luta dos sexos (1928) é um *remake* de filme homônimo, realizado em 1914, pelo mesmo diretor. O mais antigo, entretanto, aparentemente, não foi conservado. Tem-se, portanto, somente a película de 1928. Ambos são baseados na novela “*The single standard*”, de Daniel Carson Goodman, publicada em 1929.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

As características deste ensaio permitem classificá-lo como uma pesquisa histórica e como um estudo de caso (STRUNA, 2007; THOMAS, NELSON e SILVERMAN, 2007; YIN, 2015). O filme-caso, constituído aqui enquanto fonte histórica primária, foi selecionado, arbitrariamente, por corresponder e se enquadrar na hipótese analítica de uma tese doutoral⁷² maior do tipo história serial (BARROS, 2011, 2012, 2013).

O filme *The battle of the sexes*, publicado em 1928, encontra-se em domínio público⁷³ e pode ser acessado gratuitamente através da plataforma online de vídeos *YouTube*. Após o acesso, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação na perspectiva de Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, na composição de formações discursivas.

Procedimentalmente, realizou-se uma primeira assistência, desenvolvendo uma análise geral da obra, identificando o tema do filme e possíveis trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o material relevante, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas, recorrendo ao uso do período do filme em que ocorrem, devido à dificuldade de citação dos conteúdos dos filmes. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e análises, quais enunciados a respeito da obesidade, dos obesos e de seus precursores conceituais estariam presentes nas representações sociais (RS) do filme. Cada trecho foi categorizado em um ou mais núcleos centrais (NC) de significado, de acordo com o conteúdo de suas RS. Este procedimento advém da Teoria do Núcleo Central (TNC), de J. C. Abric e C. Flament (PATRIOTA, 2020), derivada da Teoria das Representações Sociais (TRS), de Serge Moscovici (2010).

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, manteve-se citações aos períodos do filme analisados, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar as interpretações expostas.

⁷² Tese intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com previsão defesa para Julho de 2021.

⁷³ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

Em relação à interpretação e à compreensão das análises empreendidas, adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica proposta por Gadamer (2014), cujo modelo teórico equipara, estruturalmente, a compreensão – no qual está inclusa a atividade interpretativa – ao conceito de jogo.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nesta comédia, um dos protagonistas é William Judson, interpretado pelo ator Jean Hersholt. Ele é um corretor imobiliário, casado, bem-sucedido financeiramente, que atrai a atenção interesseira da personagem loira Marie Skinner, interpretada pela atriz Phyllis Haver. Vale destacar que o sobrenome desta personagem é foneticamente sugestivo – Skinner como “*skinny*”, que, em inglês, significa algo como “magricela” ou “só pele e osso”. Apesar dessas percepções, não se sabe se teria sido intenção dos roteiristas (Daniel Carson Goodman e Gerrit J. Lloyd) e/ou do diretor Griffith. Apesar disso, dado o fato que um dos temas centrais do filme ser a corporeidade, e, considerando o que Bahiana (2012, s.p.) diz “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também” – pode-se imaginar que foi proposital.

Também vale a pena destacar que a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

O perfil estereotipado do personagem homem rico de Judson já não é tão gordo quanto no começo do século, mas resta uma pequena barriga e um certo sobrepeso. Seduzido por Skinner, interessada em sua riqueza, ele começa a flertá-la e uma de suas primeiras atitudes para conquistar a moça consiste em tentar emagrecer. Numa das cenas, o personagem aparece em trajes de dormir, em seu quarto, lendo um livro, cujo título é “*Poise and simmetry of figure: obesity, leanness -*

their causes and effects” – “Pose e simetria da figura: obesidade, magreza e suas causas”. Esta obra realmente existe, tendo sido escrita por Susanna Crocoft e publicada em 1906.

O título e as atitudes do personagem, posteriormente, demonstram que a obesidade é problematizada enquanto estética corporal – e não como uma questão de saúde. Esse aspecto da problematização não relacionada à saúde no começo da inversão valorativa da corpulência e da gordura corporal excessiva foi encontrado e destacado em Santolin (2012) e também por Vigarello (2012). Como ressaltado, houve problematizações ético-morais desde a Antiguidade e durante o medieval, mas também houve uma inversão valorativa estética e, até mesmo, questões socioeconômicas e políticas que interferiram nas associações indiretas que passaram a ser realizadas com a condição, que, até então, era salutar, bela, rica, poderosa e desejável (SANTOLIN e RIGO, 2012; 2015; 2019).

Se até certo momento do filme o leve sobrepeso e a pequena circunferência abdominal deixavam alguma dúvida sobre a caracterização do personagem Judson, o subtítulo do livro que ele lê, seguido dos exercícios físicos que o personagem executa, esclarecem, definitivamente, que o tema é, sim, a questão da obesidade do personagem. Não a obesidade definida como “gordura corporal excessiva” e diagnosticada com base no Índice de Massa Corporal (IMC), pela Organização Mundial da Saúde (OMS), mas a obesidade como “corpulento”, “barrigudo” ou simplesmente “gordo”. Ou seja, ainda que o termo “obesidade” apareça, este deve ser entendido no contexto do seu uso para não incorrerem em interpretações anacrônicas. Neste caso, o substantivo não possui uma precisão conceitual nem em relação ao tecido corporal – pois também se refere à antropometria, bastando ver o esforço do personagem para reduzir as medidas de sua circunferência abdominal – nem em relação à quantificação de uma variável qualquer excessiva – pois o único instrumento de medição é a avaliação visual leiga mesmo.

Aparentemente, o livro ao qual o protagonista consultou trata-se de um manual, pois junto à leitura, Judson põe-se a se exercitar (Figura 3). Fá-lo-á, entretanto, privadamente – quase secretamente – sozinho no quarto. O modo que executa os exercícios visou, aparentemente, soar cômico e ridículo. O personagem

demonstra rapidamente exaustão, caindo ofegante deitado em decúbito dorsal sobre a cama.

Numa nova sequência, aparece com um equipamento, com uma pequena esteira que é colocada na barriga (Figura 4), massageando-a, tal como era muito comum no começo do século XX. Acreditava-se que a massagem e a pressão sobre o abdome seriam suficientes para planificar a barriga. Judson usa o equipamento também nas costas, nas nádegas e no pescoço.



Figura 23-- Fotograma 1 (Fonte: A luta dos sexos, 1928)

Em seguida a esse tratamento, demonstra conseguir fechar somente com dificuldade uma cinta na altura da barriga (Figura 5). Apesar de aparentar um esforço na manutenção da peça, expressa satisfação quando, posteriormente, aparece com o traje completo para ir visitar Skinner.



Figura 24 - Fotograma 2 (Fonte: A luta dos sexos, 1928)

Um ponto central dessa tematização se relaciona ao *sex appeal* (apelo sexual) dos homens gordos. Se outrora, nos séculos passados, foram considerados atraente, fogosos, mulherengos, potentes, viris, etc., como pode ser visto em alguns filmes de Georges Méliès (GEORGES, 2010) do final do século XIX, no século XX a representação que se fixará será a do homem gordo não atraente, cuja única

possibilidade de sucesso junto às mulheres se reduz à condição do emagrecimento – *sine qua non* tornam-se motivo de chacota ou de manipulação interesseira, como no filme de Griffith. Persiste a fogueira sexual e amorosa, explicitada nas investidas sedutoras, mas agora resta o papel de enganado, daquele que tem seu

apetite sexual manipulado, acreditando-se garanhão, mas sendo, na verdade, um “trouxa”, ingênuo, que não percebe a real situação de seu flerte amoroso.

Aparentemente, essa formação discursiva já estava bem desenvolvida e difundida socialmente na França na época da publicação do filme *Guerra dos sexos* (1928), inclusive na literatura. Henri Beraud, por exemplo, publica “O martírio do obeso” (1987), em 1922 – trama na qual um homem obeso é manipulado por uma mulher, que o usa



Figura 25 - Fotograma 3 (Fonte: *A luta dos sexos*, 1928)

para fazer ciúmes no esposo, mas sem qualquer interesse real amoroso ou sexual no gordo, que, apaixonado, é enganado e motivo de ridicularização e piedade no final desta obra. E, no cinema mudo, o francês Max Linder publica *Be my wife* (1921) (LINDER, 2014), enunciando ideias semelhantes.

A outra formação discursiva – da baixa aptidão física – também já florescia, mas muito diminutamente, desde o começo do século no cinema, como, por exemplo, em *O trovão de Júpiter* (1903) (GEORGES, 2010), de Georges Méliès, na França. Enunciações desse tipo aparecem novamente no filme quando Judson leva Skinner a um jantar e depois dançam. A princípio, ele se mostra apto, com boa destreza e habilidade na atividade, mas logo se cansa e apresenta um aspecto exausto, descabelado e suado, clamando a ela para que se sentem novamente.

Por estar cansado demais para mais uma dança, cede a mão da moça para uma dança com um outro rapaz. Enquanto isso, o gordinho permanece à mesa, massageando os pés após tirar os sapatos. Ele boceja, apoiando a cabeça sobre a mão e, aparentemente, tirando um cochilo. Tem-se, portanto, enunciações que sugerem baixa aptidão física, principalmente cardiorrespiratória, de condicionamento aeróbio.

A esposa de Judson também estava no restaurante e vê o flerte infiel do marido. No dia seguinte, ambos acabam brigando, mas ele ainda prefere Skinner. Ao chegar à casa da moça, o outro homem que havia dançado com ela se encontrava lá e, após sair, Judson, enfurecido, briga com sua quase-amante por haver preterido sua família a alguém para quem nem mesmo ele era o único. Há uma formação discursiva com relativa recorrência – proveniente de ideias Antigas e Medievais (SANTOLIN, 2012, 2015) – que associam a corpulência excessiva à irascibilidade, agressividade e força física, e que ainda será recorrente no começo do século XX. Aqui, no caso, será mantida tais associações, porém serão desvalorizadas logo em seguida, tal como nos filmes de Buster Keaton. Apesar da fúria e agressividade de Judson, a jovem tem um ataque histérico que sobrepõe a demonstração de irritação dele. Ele, ingenuamente, cede à manipulação. Ou seja, as associações relativamente positivas que eram realizadas anteriormente são valorativamente invertidas – a perspicácia do enganador vence a irascibilidade.

De volta à casa da família de Judson, a esposa chora enquanto lê a carta com o pedido de divórcio do marido. A filha do casal, Ruth, vê Skinner, junto a outra mulher, comentando *“He’s fat and dumb – but he gives me diamonds”* – “Ele é gordo e estúpido – mas ele me dá diamantes”. Nesta “fala” no intertítulo, a amante em potencial expressa explicitamente a desvalia estética pela corporeidade adiposa do protagonista. Até então não havia ficado claro que havia um real desprezo da moça nesse sentido, mas somente uma motivação financeiramente interessada.

A esposa de Judson se dirige ao topo do prédio, intencionando suicidar-se, mas é interrompida pela filha. Assim, a história vai ganhando contornos éticos e morais conservadores, do impacto que as juvenzinhas magras, sedutoras, imorais e irresponsáveis podem ter sobre as famílias ao seduzirem homens casados, pais de família.

A respeito da obesidade, indiretamente, enuncia-se, portanto, uma problematização da obsessão com a corporeidade, com a aparência corporal e com a magreza que surgia na época. Enquanto homem casado, pai de família, responsável – e barrigudinho – a esposa e a família não se importavam com isso e amavam-no verdadeiramente. Já a amante jovem sedutora, fá-lo-á importar-se com tais futilidades, fazendo-o acreditar-se erroneamente amado. Há, enfim,

subjacentemente, um elogio da irrelevância que uma barriguinha que um pai de família possa ter para sua esposa e para seus filhos, que o amariam pelo que ele é e não por dinheiro ou por estética. Assim, a jovem e magricela Skinner se torna a vilã da trama, juntamente com os novos valores – sobretudo, o de uma valorização da aparência corporal e da magreza.

Para salvar a mãe do suicídio e a família, a filha decide assassinar Skinner, mas não consegue executar o feito, restringindo-se a tentativa de convencimento da amante a deixar seu pai. Acaba sendo trancada num cômodo anexo, junto com o outro homem de Skinner, para escondê-los de Judson, que chega ao apartamento. O outro homem investe sedutoramente contra a filha de Judson, quando são intercedidos por Judson e Skinner, que adentram o quarto. Ruth, a filha de Judson, alega ser o namorado dele, gerando raiva tanto no pai quanto na amante.

No fim, Judson rompe com Skinner e retorna para casa. No quarto, só, chorando, ele retira a cinta que prendia sua barriga, como um gesto de retorno à situação anterior à aventura adúltera (Figura 4). Arrependido, ele pede perdão à esposa e ambos se reconciliam. Assim, a filha se torna a heroína da história e a barriguinha um símbolo positivo



Figura 26 - Fotograma 4 (Fonte: A luta dos sexos, 1928)

de um pai de família fiel e de uma vida familiar íntegra, protegida das influências maléficas dos novos valores das novas gerações. Mensagem, enfim, conservadora dos antigos valores e, conseqüentemente, contrarrevolucionária no processo histórico de inversão valorativa relacionada à corpulência e gordura corporal excessivas que estava ocorrendo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados das análises permitem concluir que a obra em questão encerra em si peculiaridades enunciativas que a tornam uma formação discursiva rara na história da obesidade. Os conteúdos dos enunciados esboçam associações entre os novos valores para a época – o desejo de perder gordura corporal e de diminuir a circunferência abdominal – e comportamentos imorais, num contexto conservador, familiar e moralista. Assim, a barriguinha – e a falta de importância que ela tem para quem realmente ama – se torna um símbolo positivo no filme.

De certo modo, pode-se dizer, portanto, que a formação discursiva em questão é contrarrevolucionária, no sentido de que contesta a inversão valorativa que estava em curso, associando-a a uma série de outros comportamentos retratados negativamente. A contestação aos novos valores relacionados à obesidade e seus precursores conceituais também foi encontrada em outros meios, como num jornal inglês do século XIX, em Santolin (2012), ao qual se critica a magreza de mulheres e se apresenta uma receita para engorda. Tais achados são relevantes por demonstrarem que uma inversão valorativa não ocorre sem contraposições e resistências.

Neste sentido, o filme analisado corrobora, também no cinema, o encontrado naquela pesquisa, refazendo, de certo modo, os caminhos discursivos realizados em jornais, livros e compêndios médicos. A diferença, entretanto, é que a ferramenta de comunicação em massa nesse caso é muito mais potente por alcançar maior público e usar linguagens fáceis, podendo ter sido mais efetiva na divulgação dos novos valores.

Por fim, em vista do exposto, conclui-se que a obra analisada se constitui como uma fonte primária importantíssima – dada sua raridade enunciativa – para a história da obesidade no cinema, havendo, entretanto, a necessidade da investigação de mais séries fílmicas para compor um quadro histórico mais amplo. Para além disso, juntamente com outras pesquisas já publicadas, como Santolin e Rigo (2019), ganha força a tese de que o cinema foi uma ferramenta midiática de massa que exerceu certo papel na história da obesidade.

REFERÊNCIAS

A LUTA DOS SEXOS. Direção de D. W. Griffith. Preto e branco, 88 min. Estados Unidos da América: Feature Productions e Art Cinema Corporation, 1928. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tK2d5g4p8v0>. Acesso em 23 de Janeiro de 2019.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARDIN, Laurence. A análise da enunciação. In: _____. **Análise de conteúdo**. Quarta parte. Cap. III. Portugal: Edições 70, 2011, p.169-184.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BERAUD, Henri. **O martírio do obeso**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CHAPLIN, Charlie. **Minha vida**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.) **Cinema e corpo**. Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

LINDER, Max. The Max Linder Collection. Estados Unidos da América: Kino Lorber, 2014.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. *FIEP BULLETIN* - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012.

_____. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? Anais do VI Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte. Set./2012a. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2011/2011/paper/view/3079> Acesso em 15 de Outubro de 2020.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

THOMAS, J. R.; NELSON, J. K.; SILVERMAN, S. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

VIGARELLO, G. **As metamorfoses do gordo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

WORLDWIDEBOXOFFICE. Disponível em: < <http://www.worldwideboxoffice.com/>> Acesso em 16 de Julho de 2018.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e método. 5ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

4.10 Max Linder

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DA COLEÇÃO MAX LINDER

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: MAX LINDER COLLECTION ANALYSIS

Resumo: O objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica do diretor e ator Max Linder, como uma fonte primária da história da obesidade no Cinema. O material foi composto por quatro filmes - *Max wants a divorce* (1917), *Seven years bad luck* (1921), *Be my wife* (1921) e *The three must-get-there* (1922) – presentes em The Max Linder Collection (2014). Metodologicamente, utilizou-se a análise discursiva da enunciação numa perspectiva foucaultiana. Após a assistência, os trechos considerados relevantes foram descritos e analisados, no sentido de identificar quais enunciados sobre a obesidade estariam presentes. Em seguida, buscou-se constituir formações discursivas mais amplas conforme a recorrência enunciativa. Os resultados permitiram identificar formações relacionadas à estética e ao comportamento/caráter dos corpulentos. Concluiu-se, por fim, que as fontes são relevantes para a história da obesidade no cinema, reforçando a tese de que este meio pode ter sido uma importante ferramenta midiática de massa para a divulgação da inversão valorativa ao longo do Século XX.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: The purpose of this article was to analyze a film series by director and actor Max Linder, as a primary source of the history of obesity in Cinema. The material was composed of four films - *Max wants a divorce* (1917), *Seven years bad luck* (1921), *Be my wife* (1921) and *The three must-get-there* (1922) - present in The Max Linder Collection (2014). Methodologically, we used the discursive analysis of

the enunciation in a Foucaultian perspective. After assistance, the sections considered relevant were described and analyzed, in order to identify which statements about obesity would be present. Then, we sought to constitute broader discursive formations according to the enunciative recurrence. The results allowed to identify formations related to the aesthetics and the behavior / character of the corpulent ones. Finally, it was concluded that the sources are relevant to the history of obesity in cinema, reinforcing the thesis that this medium may have been an important mass media tool for the dissemination of the valuation inversion throughout the 20th Century.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

No fim do século XVIII, iniciou-se um processo histórico de patologização do que atualmente se denomina obesidade, definida como acúmulo excessivo de gordura corporal. Ainda que no começo da patologização, a condição não fosse bem definida conceitualmente ou mesmo tivesse uma fundamentação científica, ao longo de cerca de duzentos anos houve popularização do discurso patologizante⁷⁴, sobretudo no século XX (SANTOLIN e RIGO, 2012, 2015).

Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria sido divulgada pela sociedade. Neste sentido, cogitou-se que o cinema, inventado no final do século XIX, poderia ter sido uma ferramenta midiática de massa importante, dado seu potencial propagandístico.

Investigar a história da obesidade no cinema, entretanto, não é tarefa fácil, em vista do tamanho do arquivo, sendo necessário recorrer à uma história do tipo serial (BARROS, 2011, 2012, 2013), acumulando, primeiramente, séries fílmicas,

⁷⁴ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

depois séries de séries até permitir a constituição de um panorama histórico mais amplo⁷⁵.

Assim, o objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica do comediante francês Gabriel-Maximilien Leuvielle (1883-1925) – artisticamente conhecido como Max Linder (Fig.1) – que atuou como ator em 238 filmes, dos quais também dirigiu 104 (IMDb, 2018). Ainda que popularmente menos conhecido que Charles Chaplin, entre os historiadores do cinema mudo é considerado como “o homem que influenciou Chaplin”, além de ter influenciado direta ou indiretamente os outros dois “reis da comédia muda” – Buster Keaton e Harold Lloyd (COUSINS, 2013).



Figura 27 - Max Linder (Fonte: IMDb, 2018)

Como destacado pelos historiadores Cousins (2013) e Sabadin (2000), Linder foi o comediante com maior fama internacional antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Entre 1905 e 1910, seus filmes foram dirigidos por Ferdinand Zecca e Alberto Capellini e, posteriormente, por si mesmo. A elegância de seu personagem e da comicidade que praticava contrastava com as comédias pastelão realizadas no mesmo período por Mack Sennett e criticadas, por conta disso, por Chaplin (2015).

Após esse período áureo, Linder foi

“ (...) convocado para defender a França na I Guerra Mundial. Na frente de combate, uma bomba de gás venenoso atinge gravemente Gabriel-Maximilien e praticamente põe fim à carreira de Max, que passa a ser atormentado por fobias e problemas psicológicos. O ator chega a retornar ao cinema francês, mas vendo sua popularidade desabar em seu próprio país, aceita um convite da empresa norte-americana Essanay (...) uma dupla pneumonia derruba novamente o comico, colocando-o num sanatório suíço por quase um ano. (...) No ano seguinte [1925], deprimido e consciente de sua decadência, Max Linder faz um pacto suicida com a esposa e ambos são encontrados mortos num hotel de Paris. Ele contava apenas 42 anos de idade. Max Linder é o retrato triste e fiel de como a I Guerra Mundial minou as bases do cinema europeu de forma violenta e irreversível. Destruindo não apenas um enorme e promissor mercado como também seus talentos individuais” (SABADIN, 2000, p.164)

⁷⁵ A tese intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), tem previsão de defesa para Julho de 2021.

Em 2014, a empresa Kino Lorber publicou uma coleção com quatro filmes restaurados do comediante: *Max wants a divorce* (1917)⁷⁶, *Seven years bad luck*⁷⁷ (1921), *Be my wife*⁷⁸ (1921) e *The three must-get-there*⁷⁹ (1922) (LINDER, 2014). Ainda que seja uma amostra diminuta da filmografia do artista, presume-se que os filmes tenham sido selecionados conforme um critério de relevância.

Assim, tendo em vista a história da obesidade no cinema, buscando compor uma história serial, o objetivo deste artigo foi analisar as representações da obesidade e de seus precursores conceituais na referida coleção.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos quatro filmes presentes em *The Max Linder Collection*, produzidos entre 1917 e 1922, organizados pela empresa Kino Lorber e publicado em 2014.

A série fílmica abrange, no total, um período de cinco anos, há em média 1,3 filmes por ano, somando 197 minutos ou cerca de 3,3 horas. A duração dos filmes varia de 22 a 62 min., com média de 49 min.

De acordo com a lei de direitos autorais⁸⁰, todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso,

⁷⁶ Direção de Max Linder. Preto e branco, 22 min. Estados Unidos da América (IMDb, 2018).

⁷⁷ Direção de Max Linder. Preto e branco, 62 min. Estados Unidos da América e França (IMDb, 2018).

⁷⁸ Direção de Max Linder. Preto e branco, 55 min. Estados Unidos da América (IMDb, 2018).

⁷⁹ Direção de Max Linder. Preto e branco. 58 min. Estados Unidos da América (IMDb, 2018).

⁸⁰ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 *Max wants a divorce* (1917)

No primeiro trecho deste filme considerado relevante para esta pesquisa, o personagem do marido – representado por Linder - e da esposa vão a um baile, onde pretendem simular uma traição para requerer o divórcio para que ele tenha direito à uma herança. Por volta de 5 min. e 50 s., o marido puxa a esposa de lado e, como combinado, pede-lhe para escolher alguma mulher para que ele flerte e iniciem a farsa da briga e do divórcio.

A esposa aponta, então, para uma senhora sentada, a conversar com outros. O plano só permite ver o rosto e parte do tronco, mas pode-se perceber se tratar de

uma mulher corpulenta. Quando retorna para o personagem do marido, ele gesticula “não, não, não” e o intertítulo complementa “Não! Essa é muito grande” ou “Ela é muito pesada!” (“*No! That one is too large!*” ou “*She is too heavy*”). Quando retorna ao casal, o marido ainda gesticula sua negativa mais várias vezes, fechando este trecho significativo com dez segundos de duração.

Após essa situação, já em seguida, é o marido que aponta uma jovem – bela, pelos padrões da época. Sentada só, ela cheira uma pequena flor. Agora é a esposa que nega e o intertítulo afirma “Não! Ela é muito magra!” (“*No! She’s too skinny!*”). Ela segue negando até 6 min. e 30 s.

Ambas sequências não deixam abertura para muitas interpretações. Enuncia-se que a mulher com gordura corporal excessiva não é atraente para os homens. Esse tipo de enunciação relacionado ao *sex appeal* (apelo sexual) de mulheres gordas era o oposto ainda no começo do Século XX, como pode ser constatado em *Le raid Paris Monte-Carlo em deux heures* (1905) ou em *Le mariage de Victoire* (1907), ambos de Méliès na França (GEORGES, 2010). Nestes curtas, parece perdurar a noção de *embonpoint* – em-bom-ponto – que concebia a beleza e atratividade em termos um pouco mais corpulentos (SANTOLIN, 2012).

Na França, que foi um dos locais vanguardistas da inversão de valores, a popularização generalizada dessa mudança parece ter ocorrido num período relativamente curto de tempo, em torno de dez anos, talvez, já que em *Pour l’étoile S.V.P. Buncoed stage Johnnie*, de 1908, também de Méliès (GEORGES, 2010), aparece a proposição de que mulheres gordas não são atraentes – mensagem equivalente à de Linder nessa sequência.

Num segundo trecho considerado relevante, mostra-se um consultório de psicologia ou de psiquiatria. Em 21 min. e 50 s., o terapeuta recebe um paciente que age como se fosse um carro. Este paciente é gordinho. Não é dada atenção à sua corporeidade, mas mais ao comportamento absurdo. O doutor o dirige à sala, junto com outros pacientes, terminando o trecho com a aparição deste personagem corpulento, mas sem maior relevância, após trinta segundos.

A próxima paciente do psicólogo também é gorda – uma senhora que declama e parece acreditar estar num palco. O trecho começa em 22 min. e 50 s.

Também não é dada atenção à corporeidade desta personagem, que é igualmente encaminhada para uma sala contígua, onde ficaram os demais pacientes.

Em ambas situações, não é correto afirmar que houve uma patologização da gordura corporal excessiva, já que o motivo da busca do terapeuta não foi propriamente a adiposidade. Ainda assim, associações representacionais indiretas, como essas, podem convencer e influenciar na percepção social de certos subgrupos.

De acordo com Moscovici (2010, p.46), “representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem”. No caso do Cinema, pode-se dizer que as representações são ideias-audiovisuais. As representações “convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram” (*ibid*, p.34). Após a assimilação de uma determinada convenção representativa, as pessoas forçariam o real a assumir aquela forma, de acordo com o modelo representativo prévio, sob pena de não ser compreendido ou decodificado. Esta função das representações coincide com o significado de preconceito, usado como sinônimo por este autor.

3.2 *Seven years bad luck (1921)*

Neste filme, pode-se considerar relevante dois fatos – um deles, pela presença e o outro pela ausência. No primeiro caso, tem-se um pequeno trecho – com início em cerca de 43 min. e 40 s. e duração de trinta segundos – em que uma personagem coadjuvante, no papel de passageira do trem vai ao guichê comprar seu ticket e despachar um pacote. Optou-se por uma atriz negra e obesa para este papel, contrastando com o restante dos personagens e coadjuvantes tanto na etnia quanto na corporeidade.

Cogita-se que, na medida em que se difundia a inversão valorativa da corpulência e da gordura corporal excessivas entre as camadas superiores da sociedade, passou-se a relegar a característica doravante indesejada às camadas inferiores da sociedade, povoadas majoritariamente por negros, à época. Trata-se de representar “idealmente” a si mesmo, expurgando na representação do Outro os valores indesejados para si. Em *Haunted spooks* (1920), de Harold Lloyd (HAROLD,

2008), pode-se ver igualmente uma atriz coadjuvante negra gorda num papel de empregada doméstica.

Pode-se argumentar que não se sabe se fora intencional, da parte do diretor, que fosse tal atriz ou ainda que o corpo dela tivesse alguma importância na composição da personagem. Sobre isso, Bahiana (2012, s.p.) nos lembra que “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

E quanto ao corpo dos atores, como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Eco (2012), entretanto, chama atenção para o risco da superinterpretação. Para ele, a atividade interpretativa em si é potencialmente ilimitada, mas existem critérios para limitar a interpretação. Neste sentido, este autor apresenta alguns conceitos interessantes com referência a textos, mas que podem ser aplicados à filmes, se estes também forem considerados um discurso:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a ‘única’ conjectura ‘certa’. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. (p.75-76).

Assim, não se deve buscar a intenção do autor, por quê

(...) quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de

interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. (p.79-80)

Por isso, ao invés de buscar a intenção do autor, deve-se concentrar na intenção da obra na interpretação, respeitando-se o filme. Toda interpretação deve ser validada pela própria obra e, portanto, os limites das interpretações válidas são os limites dos dados audiovisuais dos filmes.

Retornando ao segundo fato relevante neste filme - uma ausência, destaca-se a ocorrência de vários personagens policiais, cujos papéis não foram representados por atores barrigudos, como ocorreu em filmes de outros cineastas analisados, tal como no filme *Speedy* (O ás da velocidade, 1928), de Harold Lloyd (HAROLD, 2008), humorista norte-americano de período próximo. O fato de Linder ser francês pode ter sido significativo para esta diferença, já que este país foi um dos pioneiros na inversão valorativa da corpulência excessiva, no fim do Século XVIII (SANTOLIN, 2012). Logo, pode-se cogitar que, na França, as posições de autoridade já não eram mais associadas à corpulência, à gordura corporal excessiva e à grande circunferência abdominal, enquanto nos Estados Unidos, sim. No filme de Max, restaram os demais símbolos de autoridade policial – o uniforme, o cassetete na mão e o quepe.

Deve-se ressaltar, entretanto, que mesmo na França houve uma mudança no modo de representar as autoridades policiais. No curta *Les o'mers dans 'les maçons'*, de 1905, da diretora francesa Alice Guy-Blaché (GUY et al., 2010), por exemplo, os policiais foram representados por barrigudos – inclusive, com barrigas artificiais, o que torna tal fato ainda mais relevante, dada a intencionalidade do artifício. Também na animação *Un drame chez les fantoches* (1908), do francês Émile Cohl (GUY et al., 2010), a figura do policial é desenhada corpulenta, com barriga grande. Assim, se na primeira década as autoridades policiais eram representadas recorrentemente deste modo, na segunda década aparecem policiais magros.

Por se limitar às representações presentes numa análise interna (PENAFRIA, 2009), esta pesquisa não dá conta de saber se essa mudança seria reflexo de uma mudança real no perfil corporal das autoridades policiais francesas ou não. Como ressalta Cousins (2011), numa metáfora sagaz, o cinema pode

buscar ser um espelho ou um martelo em sua relação com o real. Em outros termos, um cineasta pode buscar representar o real ou criticar o real.

3.3 *Be my wife* (1921)

O pretendente rival (Archie) do personagem de Max pela garota foi representado pelo ator Lincoln Stedman (1901-1948) (Fig.2). Trata-se de um ator gordinho e, não fosse a piada logo no início do filme, poder-se-ia dizer que tal característica seria irrelevante. Na trama, Archie aparece após o início, trazendo um cachorro de presente para a moça. A tia dela fica encantada e entrelaça a mãos dos dois, enquanto a garota se mostra insatisfeita com o fato. Entre planos, o intertítulo enuncia uma mensagem ambígua “Como um cachorro pode mudar um elefante” (*How a dog can change an elephant*), já que concomitantemente à cena, o cachorro dado de presente está se esticando numa cômoda para pegar uma estatueta de elefante, puxando o pano que estava sob ele e derrubando todos os enfeites. A moça, então, aproveita a distração da tia para fugir da sala em busca de Max.



Figura 28 - Lincoln Stedman
(Fonte: IMDb, 2018)

No caso, ainda que haja certa ambiguidade interpretativa que fornece a sofisticação irônica à *gag* cômica, enuncia-se que os corpulentos são como elefantes. Metáfora que visa traçar analogia unicamente do aspecto corporal entre o animal e o homem – ou seja, ambos são grandes e pesados como um elefante. Ser grande e pesado, por si só, pode não ser algo negativo, desvalorizado, como pode ser visto no curta *Nouvelles luttres extravagantes* (1900), de Méliès (GEORGES, 2010), em que a corpulência excessiva se torna uma vantagem na luta corporal. No caso de Linder, entretanto, a intenção foi desvalorizar mesmo.

A composição entre a mensagem do intertítulo, as imagens e os acontecimentos não somente comparam o personagem gordinho a um elefante,

mas também sugerem, metaforicamente, que o rival vai cair – ou seja, vai se dar mal na trama – do mesmo modo que a estatueta foi derrubada pelo cão.

Numa cena seguinte, em que Archie protagoniza novamente, ele se dirige à moça, ajoelhando-se e declarando seu amor, mas Max, fantasiado de espantalho, atrás dele, joga-lhe água na cabeça com um regador. Archie acha que é a chuva, sendo enganado tanto por Max quanto por sua pretendente, que demonstra cumplicidade, por saber a verdade. Depois, ele tenta beijá-la, mas Max chuta-lhe a nádega. Ele, então, volta-se para o espantalho e parece desconfiar ou entender o que está se passando, ficando irritado com a moça, que retruca com ele. Archie retorna à sala inicial, recorrendo à tia da moça para reclamar de seu comportamento.

Apesar dos esforços, do comportamento digno, honrado e verdadeiro, Archie não é amado. E, aparentemente, unicamente devido à sua aparência corporal. De certo modo, enuncia-se que ser gordo é, por si só, motivo para não ser amado – independentemente do que se faça, de quão bom e honrado o pretendente seja.

Por outro lado, tem-se a perspectiva do mocinho que ama a mocinha, que ama-o reciprocamente, mas que é assediada por um outro pretendente, ao qual ela não deseja, mas que a responsável por ela poderia lhe forçar a casar. Neste sentido, o gordinho torna-se o vilão da trama – mesmo sem vilanias comparáveis às do próprio Linder para conseguir afastar o rival e ficar com a amada.

Max engana, também, a tia, fazendo-se passar de professor de música para se aproximar da moça. Quando descoberto, foge e salta o mesmo muro que havia saltado na primeira fuga quando seu disfarce de espantalho foi descoberto. Archie, entretanto, o espera do outro lado e dá-lhe uma marretada na cabeça, fazendo-o desmaiar. Aqui, o personagem gordo demonstrou esperteza, perspicácia e força, reiterando que não desistiria fácil da disputa pela moça.

Na cena seguinte, Archie aparece sentado no sofá da sala, ao lado da moça, demonstrando seu amor, enquanto ela demonstra desprezo e impaciência. A tia dela, ao contrário, demonstra aprovação à este pretendente. Novamente, entretanto, Max trapaceia, colocando um par de sapatos atrás de uma cortina para parecer que há um invasor na casa. Archie é instado a confrontar o suposto bandido e num primeiro momento se mostra corajoso, mas logo demonstra medo, treme e hesita.

Estrategicamente, Max passa em frente da casa e se oferece para defender a tia que havia gritado por socorro. Por saber da armação, ele se mostra intrépido e dispensa até mesmo a arma para enfrentar o pseudo criminoso. Enquanto isso, a moça, sua tia e Archie permanecem no cômodo contíguo, amedrontados. Max atua em seu teatro para parecer estar confrontando realmente um assaltante. Após a encenação, a tia demonstra aprovação ao valente, retirando a estatueta de elefante, enquanto Archie chora derrotadamente.

Nesta sequência, enuncia-se que o gordo é medroso. Quanto à essa característica comportamental, os enunciados mais comuns na história da obesidade são de que os corpulentos, gordos e/ou barrigudos são intrépidos e corajosos, como pode ser visto em alguns dos filmes de Méliès (GEORGES, 2010) ou de Alice Guy-Blaché (GUY, FEUILLADE e PERRET, 2009).

Voltando à trama do filme, em seguida, prossegue-se a concretização da união entre Max e a mocinha através da cerimônia de casamento. Archie, entretanto, não desistiu e coloca um rato por baixo da calça de Max. Prestes a colocar a aliança, Max se contorce esquisitamente em decorrência do roedor em suas calças, enquanto Archie ri discretamente. Não impede o casamento de se realizar – ao menos, entretanto, vinga-se. Durante a dança, Max mantém seus movimentos risíveis na tentativa de coçar-se, sendo repreendido pela tia da moça que vê aquilo como despudor. Enquanto isso, Archie observa e ri – age como o arquétipo típico do *trickster*. Essa enunciação – do gordo *trickster* – é bastante rara, não tendo sido encontrada em outras fontes até o momento.

Max para de dançar e se afasta na tentativa de tirar o que lhe incomoda das calças. Nisso, Archie aproveita a situação para se declarar para a moça. Sem querer, Max, separado por uma cortina, dá-lhe uma rasteira ao sacudir a perna para tentar fazer o rato descer pela perna. Finalmente, ele consegue se livrar, mas descobre depois que o comichão continua. Afasta-se novamente e, para seu espanto, descobre uma ninhada de filhotinhos nos fundilhos de sua calça. Os ratinhos são descartados pela janela, mas acabam caindo dentro do vestido da tia da moça, causando uma grande confusão no salão de dança.

Archie ganhou a batalha, mas não ainda a guerra, pois novo confronto entre os rivais advém. Na sequência seguinte, Max se vinga enganando Archie com um

mecanismo escondido para bebidas alcóolicas num piano. Em seguida, dirigem-se para uma espécie de festa, com a exposição de alguns vestidos. Max senta-se ao lado de uma senhora corpulenta. A atriz que atuou nesse papel é a mesma que em *Max wants a divorce* (1917) será declarada muito “grande” ou “pesada”. Ambos observam o desfile de uma moça jovem com um vestido. A senhora elogia o vestido e Max imagina-a usando-o, rindo-se contidamente. A corpulência já não é considerada bela na França há algumas décadas (SANTOLIN, 2012), mas neste caso enuncia-se que é pior do que feio – é ridículo e risível.

Momentaneamente, a disputa entre os pretendentes cede à uma série de confusões e desencontros sem maior relevância. *En passant*, mais uma empregada doméstica negra gorda é representada. Archie é assediado por uma outra moça e convidado a ter um encontro com ela. Neste caso, enuncia-se que um gordinho pode ser atraente, contrastando com os enunciados iniciais do filme.

No encontro de Archie com a outra moça, confusões continuam a acontecer. Max havia confundido o encontro com uma traição de sua esposa e se deslocou até o local, escondendo-se num cômodo adjacente pequeno e quente. Para aliviar o calor, Max pega a bebida de Archie, que não entende como esta está sumindo.

A polícia chega ao local, com a denúncia de que estaria havendo consumo de álcool no local (lei seca), mas uma série de mecanismos transforma o ambiente para torna-lo insuspeito, como se fosse uma alfaiataria. Após muitas confusões, Max, bêbado, é visto por sua esposa se abraçando e tentando seduzir a empregada doméstica negra gorda. Não conseguindo se explicar, a esposa pede a separação. Max, ao fim, descobre que Archie seria o culpado e exige que ele explique tudo para sua esposa. Ele ameaça-o com um grande livro, chamando-o de “bola de manteiga” (*butterball*). Desfeita toda a confusão, termina o filme com o casal magro feliz para sempre.

Estruturalmente, a disputa entre um personagem corpulento e um magro por uma mulher replica os filmes de Roscoe Arbuckle e de Buster Keaton. Enquanto nos daquele o protagonista gordinho levava a melhor, nos deste era o magrinho que conquistava a mocinha, tal como nos de Linder. Como este roteirista-diretor-ator também é magro, reforça-se uma certa interpretação de que seria uma espécie de

“viés de corporeidade” na produção das representações sociais cinematográficas no Cinema Mudo.

3.4 *The three must-get-there* (1922)

Neste filme, como é exposto no início, Linder faz uma paródia de “Os três mosqueteiros” (*The three Musketeers*, 1921). Em relação ao tema que interessa à presente pesquisa, a ausência de representações da obesidade e de seus precursores conceituais é relevante. Enquanto em Méliès (GEORGES, 2010), na virada do século, personagens da nobreza – tais como rei, rainha e membros da corte – e do clero eram representados por atores corpulentos, gordos e/ou barrigudos – com enchimento artificial ou não – na paródia de Max nenhum personagem pertencente à tais categorias foi representado assim.

Como foi exposto em relação à *Seven years bad luck* (1921), a associação entre autoridade e circunferência abdominal avantajada, aparentemente, já havia sido desfeita na década de 1920 na França. Logo, assim como no caso dos policiais, resta somente outros símbolos de poder e de autoridade, tais como uniformes e acessórios específicos.

Também como se viu em *Be my wife* (1921), uma barriga grande não suscita mais respeito absoluto – pelo contrário, incita o riso e a ridicularização. Assim, para não prejudicar a composição do personagem, tornando-o risível por uma barriga grande ao invés de um temível rei ou papa, pode-se ter optado por representar tais figuras de autoridade magras.

4 CONCLUSÕES

Os resultados permitiram concluir que as fontes analisadas são relevantes para a composição de uma história das representações sociais da obesidade no cinema. Encontrou-se enunciados pouco comuns, como o gordo-*trickster*, que podem se constituir em formações discursivas mais robustas, caso sejam encontradas recorrências em outros materiais.

Também houve enunciados que, posteriormente, tornar-se-iam fortes até a contemporaneidade, como o da mulher gorda não atraente. A importância do achado, neste caso, reside na possibilidade de que tal enunciação se configure como um *quasi* elo perdido nas representações cinematográficas da obesidade na França em relação ao enunciado oposto, existente ainda no começo do Século XX.

Ao comparar com outras comédias mudas de período semelhantes, pode-se observar em Linder um aumento relativo na tematização da corporeidade gorda como motivo cômico. Em Harold Lloyd (HAROLD, 2008), por exemplo, quase não se usa tal artifício. Cogita-se que essa tendência progrediu até a atualidade, em que a obesidade é bem estabelecida como risível entre comediantes.

Por fim, ressalta-se a importância geral desta pesquisa no contexto da composição de uma história serial da obesidade no cinema. Reforça-se, também, a tese de que este meio parece ter sido uma ferramenta fundamental para a divulgação dos novos valores para a sociedade, sendo necessário mais pesquisas, de outras séries fílmicas de outros cineastas e de outros períodos, para uma melhor compreensão do tema.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CHAPLIN, C. **Minha vida**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUY, Alice; FEUILLADE, Louis; PERRET, Leonce. Gaumont treasures (1897-1907). Produção de Gaumont Company. V. 1, 3 DVDs, 600 min. Estados Unidos da América: Kino Lorber Films, 2009.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. Preto e branco, 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em 15 de Dezembro de 2018.

LINDER, Max. The Max Linder Collection. Estados Unidos da América: Kino Lorber, 2014.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

4.11 Hardy e Laurel

HISTÓRIA DA OBESIDADE NO CINEMA: ANÁLISE DA FILMOGRAFIA MUDA D'O GORDO E O MAGRO

HISTORY OF OBESITY IN THE CINEMA: ANALYSIS OF SILENT FILMOGRAPHY OF LAUREL & HARDY

Resumo: Este artigo objetivou analisar a filmografia muda da série O gordo e o magro, como fonte primária da história da obesidade no cinema. Para tanto, analisou-se 25 filmes de curtas-metragens, produzidos entre 1921 e 1928. Metodologicamente, utilizou-se análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana. Os resultados permitiram concluir que a corporeidade dos personagens é relativamente pouco tematizada como motivo cômico. Identificou-se um padrão comportamental recorrente dos personagens de Hardy e Laurel, em que o magro causa incidentes que vitimam o gordo, que se irrita. Outras formações discursivas menos recorrentes também foram encontradas, tais como a do “gordo-trapalhão” ou do “gordo-mulherengo”. Por fim, considerou-se a filmografia muda

analisada uma fonte primária relevante para a história das representações da obesidade.

Palavras-chave: Obesidade. História. Filmes cinematográficos.

Abstract: This article aims to analyze the mute filmography of the series *O fat and thin*, as the primary source of the history of obesity in the cinema. For that, we analyzed 25 short films, produced between 1921 and 1928. Methodologically, we used discursive analysis of the enunciation, from a Foucaultian perspective. The results allowed to conclude that the corporeity of the characters is relatively little thematized as a comic motif. A recurring behavioral pattern of the characters of Hardy and Laurel was identified, in which the skinny one causes incidents that victimize the fat one, that irritates. Other less recurrent discursive formations were also found, such as the "fat-bumbling" or the "fat-womanizer". Finally, it was considered the mute film analyzed an important primary source for the history of representations of obesity.

Keywords: Obesity. History. Motion pictures.

1 INTRODUÇÃO

No fim do século XVIII, iniciou-se um processo histórico de patologização da condição denominada atualmente obesidade, definida como acúmulo excessivo de gordura corporal. (SANTOLIN e RIGO, 2012, 2015). Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta midiática de massa de produção e divulgação tantos dos novos valores atribuídos à corpulência quanto do discurso patologizante⁸¹.

Investigar a história da obesidade no cinema, entretanto, não é tarefa fácil, em vista do tamanho do arquivo, sendo necessário recorrer à uma história do tipo serial (BARROS, 2011, 2012, 2013), acumulando, primeiramente, séries fílmicas,

⁸¹ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

depois séries de séries até permitir a constituição de um panorama histórico mais amplo⁸².

Assim, o objetivo do presente artigo foi analisar uma série fílmica composta pela filmografia muda da dupla de comediantes Oliver Hardy e Stan Laurel (Fig. 1) - nomes artísticos dos atores norte-americano Norvell Hardy (1892-1957) e do inglês Arthur Stanley Jefferson (1890-1965), respectivamente. A dupla cômica protagonizou um seriado televisivo muito famoso denominado “Laurel & Hardy”, que, no Brasil, recebeu o nome “O gordo e o magro” e, em Portugal e na Espanha, “Bucha e estica” ou “*El gordo y el flaco*”, respectivamente.



Figura 29 - Stan Laurel (à esq.) e Oliver Hardy (à dir.) (Fonte: IMDb, 2018)

Em inglês, o adjetivo *hardy* – sobrenome de Norvell Hardy e que também nomeia parcialmente o título do seriado nos Estados Unidos da América – é traduzido mais literalmente como duro, resistente, mas também pode significar uma série de outras características de caráter e comportamento positivos, tais como: corajoso, intrépido, destemido, robusto, saudável, forte, vigoroso, apto, em boas condições, firme, tenaz, resoluto ou em forma.

O termo poderia ser um mero recurso artístico, mas é, de fato, o sobrenome do artista, tendo sido trocado somente o primeiro nome para fins artísticos. Possivelmente, não trocaram o sobrenome por ser convenientemente sugestivo, na medida em que se relaciona ao perfil corporal do ator e se desejava destacar a corporeidade do personagem, contraposta à de seu parceiro magro. Cabe ressaltar, entretanto, que o adjetivo comporta uma série de significados positivos, muito mais do que negativos.

Já a figura do personagem de Laurel não se diferencia muito de outros comediantes do cinema mudo, tais como Harold Lloyd ou Buster Keaton. Tem-se um homem pobre magro, com terno, tal como Charles Chaplin ou Max Linder, com um chapéu de abas retas, muito semelhante ao de Harold Lloyd, com uma expressão facial séria, como a de Buster Keaton. Deve-se ter em mente que, na

⁸² Tese doutoral intitulada “História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com data de defesa prevista para Julho de 2021.

década de 1920, o cinema já havia se tornado uma indústria multimilionária e que a dupla Laurel & Hardy foi produzida “artificialmente”, em vista de interesses mercantis do *show business*. O produtor Hal Roach teria buscado os atores já pensando em na dupla e em fazer humor com a união dos extremos (SABADIN, 2000).

A parceria foi uma das poucas que realizou com sucesso a passagem do cinema mudo para o falado, contrariamente à maioria da comédia muda. Ao todo, atuaram em centenas de filmes e, ao menos, 27 longas-metragens. A carreira dos artistas foi interrompida em 1954, após Oliver sofrer um acidente vascular encefálico, que o deixa parcialmente paralisado, e, após três anos, o leva a óbito. Triste, Stan não mais atua como ator, atuando somente na produção de textos até 1965, ano em que falece (SABADIN, 2000).

Quando se trata da história das representações da obesidade na filmografia muda desta dupla de comediantes, deve-se considerar o fato de que um dos atores protagonistas era gordo, o que não ocorre em alguns outros atores da comédia muda, tais como Buster Keaton ou Harold Lloyd. Tem-se, portanto, diferentemente do que nestes casos, uma onipresença filmográfica de personagens obesos, dado o fato de que um dos protagonistas é corpulento.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o Cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”.

Esse fato faz com que todas as situações que envolvem os personagens de Hardy gerem associações – ainda que indiretamente – com o fato dele ser gordo. Ressalta-se, entretanto, que nem sempre o motivo da comicidade se relaciona à corporeidade, podendo estar atrelado à acontecimentos ou ações, por exemplo. Assim, neste tipo de composição, a análise e interpretação das representações se faz mais problemática, no sentido que é fundamental distinguir o que é enunciado sobre a obesidade do que não é.

Tendo isso em vista, o objetivo do presente artigo consistiu em analisar a filmografia muda d'O gordo e o magro, com o propósito de compor uma série mais ampla da história da obesidade no cinema mudo.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007). O material empírico de análise consistiu nos filmes de curtas-metragens mudos dos atores Oliver Hardy e Stan Laurel, constituídos aqui enquanto fontes históricas primárias. A consulta à filmografia da dupla cômica para a produção da lista de filmes foi realizada ao site IMDb (2018).

A série fílmica abrangeu, no total, um período de sete anos e a amostra foi composta por 25 filmes. Houve, portanto, uma média 3,6 filmes por ano, que somaram 493 minutos ou cerca de 8,2 horas. A duração dos filmes varia de 15 a 24 min., com média de cerca de 20 min.

De acordo com a lei de direitos autorais⁸³, todos os filmes que compõem a coleção já se encontram em domínio público e podem ser encontrados gratuitamente na plataforma *youtube*, ferramenta que foi utilizada nesta pesquisa.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o filme relevante para a história das representações da obesidade no Cinema, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados a respeito da obesidade e dos obesos estariam presentes nas representações cinematográficas do filme.

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, numa perspectiva como a exposta por Michel Foucault (2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma

⁸³ Conforme a Lei de direitos autorais, os filmes produzidos há 70 anos já se encontram em domínio público.

análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, para a composição de formações discursivas.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações realizadas, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos enunciados extraídos, buscou-se citar cada curta e descrever qual (is) trecho (s) seriam relevantes, de modo que outros pesquisadores possam verificar as passagens e validar *a posteriori* as interpretações expostas. Adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica de Gadamer (2015) para fundamentar essa atividade interpretativa.

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 *The Lucky dog* (1921) – 24 min.

No curta-metragem de estreia da dupla de personagens, Jess Robbins roteirizou e dirigiu Stan Laurel e Oliver Hardy.

A primeira aparição de Hardy é como um assaltante. O criminoso aparece armado, assaltando um transeunte, mas acaba por guardar o dinheiro do crime no bolso de Laurel, que estava posicionado atrás do vilão. Em seguida, Laurel torna-se alvo do assaltante. Este, sem saber, tenta roubar o dinheiro que ele mesmo havia acabado de pôr no bolso da “vítima”, que, quando vê que aquele dinheiro estava em seu próprio bolso, rouba o dinheiro do ladrão e sai correndo.

Na breve perseguição, Laurel pula uma cerca, enquanto o bandido gordinho tenta passar por um buraco, embaixo, ficando entalado. O texto do intertítulo metaforiza: “*You can’t put a truck in a ford garage*”, que traduzido seria “Você não pode pôr um caminhão numa garagem de um ford”, referindo-se ao entalamento do corpulento na passagem.

A escolha de um ator gordo para o papel de bandido, assaltante, vilão, não foi algo tão incomum, no mesmo período. Nos curtas-metragens roteirizados, dirigidos e protagonizados por Buster Keaton, por exemplo, o ator Joe Roberts interpretava comumente o papel de um vilão criminoso. Do mesmo modo, assim como o magro Laurel engana o bandido gordo com sua perspicácia, Keaton também vencia Roberts graças à sua astúcia.

A vilania parece ser associada não somente à corpulência excessiva, mas ao comportamento irascível, intimidante, agressivo, violento e criminoso. Destacou-se fisicamente no personagem de Hardy esses aspectos também através de sobrancelhas postiças, pretas, grossas, colocadas numa angulação típica da expressão facial de raiva, fúria e ira.

Enuncia-se, ainda, a respeito da corpulência excessiva – que poderia ser não necessariamente por conta de gordura excessiva – que tal característica é negativa, como um empecilho, um obstáculo para o desejo do vilão, que almejava perseguir o magro. Enunciado semelhante pode ser visto, por exemplo, no curta-metragem da cineasta francesa Alice Guy-Blaché intitulado *Une course d'obstacle* (1906) (GUY, FEUILLADE e PERRET, 2009), em que um dos corredores gordinho entala num dos obstáculos, que consistia em passar por dentro de um barril.

Deve-se destacar, entretanto, que nem sempre a corpulência excessiva foi retratada deste modo, como uma característica prejudicial. No final do Século XIX e começo do cinema, o pioneiro francês Georges Méliès contrapunha um gordo e um magro numa luta no curta-metragem *Nouvelles luttes extravagantes* (1900) (GEORGES, 2010). A corpulência excessiva é positivada no confronto físico direto como uma característica que dá estabilidade, dificultando o desequilíbrio, assim como o peso se torna uma arma vantajosa por esmagar o oponente.

Numa segunda aparição do personagem bandido de Hardy, um outro personagem esbarra nele e, prontamente, ele se prepara para agredi-lo, com um soco, mas controla-se ao ver um policial próximo. Aqui, o personagem se mostra violento, mas não concretiza a agressão física. Tal tipo de representação se coaduna, também, com as do personagem de Joe Roberts, nos filmes de Buster Keaton, em que, apesar da representação de força física e agressividade, esta não se concretizava, diferentemente dos personagens de Roscoe “Fatty” Arbuckle, que comumente utilizava este recurso para se impor.

Deve-se destacar que, no caso destes cineastas e atores – Arbuckle e Keaton – houve o que se chamou de “viés de corporeidade” nas representações, em que a corporeidade do roteirista e/ou diretor, aparentemente, interferiu na positividade ou negatividade dos papéis criados para os personagens gordo e magro, respectivamente. Dado o fato que Jess Robbins, que roteirizou e dirigiu este curta, era magro e que as representações se alinharam às de Keaton, cogita-se que também possa ter havido um viés.

O assaltante vilão – personagem de Hardy – aparece novamente mais próximo do final do filme. Porta duas armas e uma dinamite, em vista de tentar reaver o dinheiro de seu assalto, que foi roubado pelo personagem de Laurel. Após ficarem a sós, o bandido saca a arma, apontando a queima roupa para a face do magro, mas a arma falha. Atitude impiedosa, cruel, homicida. Pega, então, a segunda arma, que também não funciona. Stan oferece-se para consertar o revólver e o vilão lhe entrega a arma. Comportamento estúpido. Despropositadamente, Laurel dispara a arma, em direção ao outro cômodo, assustando a mocinha e um cúmplice do bandido, que entretinha-a para que o outro executasse o crime. Outros disparos sem querer são efetivados por Laurel, acertando, um deles, nas nádegas de Hardy, que salta várias vezes e fica desesperado, em pânico.

Após isso, recomposto do medo, o vilão investe no rapto da mocinha, adentrando-lhe o quarto e levando-a no colo escadaria abaixo. Stan se dirige até lá, mas, dessa vez, a arma não funciona. Ambos entram em luta corporal, mas o que se vê é Hardy trucidando violentamente um boneco de pano, que representa o personagem magro. Além de força física, a representação enuncia, novamente, extrema violência e agressividade. Substituído o boneco, Laurel aparece sendo igualmente violentado por Hardy, que o agride ferozmente, só parando por conta do cachorro que se aproximava com a dinamite acesa na boca. O vilão e seu comparsa fogem e se escondem atrás de um arbusto – local onde o cachorro deixa a dinamite, que explode e atinge os vilões. E, assim, o filme termina.

3.2 45 minutes from Hollywood (1926) – 21 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. Oliver Hardy atua no papel de um detetive num hotel. Já em sua primeira aparição, encontra-se enrolado numa toalha ou lençol, até a altura das axilas, escondido num banheiro de

um dos quartos do hotel, para averiguar um crime. O modo de prender o tecido se assemelha mais à forma como mulheres se cobrem, podendo ser considerado, portanto, quase um travestimento. A estratégia cômica do travestimento foi explorada algumas vezes nos filmes escritos e dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle para seus próprios personagens. No caso deste filme, a estratégia do travestimento também foi usada com outros atores magros, não sendo exclusiva do personagem gordo.

Numa das cenas, um gato entra por baixo das vestes de Hardy, que se contorce hilariamente, enquanto o bichano sobe e desce por debaixo do pano, deixando o rabo escapar e bater na face do ator. Ainda que o personagem de Hardy seja um detetive na trama, não há um comportamento digno de respeito, mas mais compatível com *clowns*, tal como nos primeiros filmes de Buster Keaton.

3.3 *Duck soup* (1927) – 20 min.

Roteiro de Arthur J. Jefferson e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. Hardy e Laurel realizam os papéis de dois desempregados, pobres, mas com a mesma pose e vestuário que o vagabundo de Chaplin. Esta fórmula não é nova e foi empregada por vários comediantes do cinema mudo, tais como Buster Keaton, Harold Lloyd e Max Linder.

O personagem de Laurel é inconveniente e atrapalhado, causando incômodo, pequenos acidentes e, conseqüentemente, irritação ao personagem de Hardy. Na primeira aparição, ambos se encontram sentados num banco de praça, procurando emprego no jornal. Aparece um policial e os dois acabam fugindo – primeiro caminhando e, posteriormente, correndo. Na corrida, Hardy se mostra tão apto quanto Laurel. Em alguns casos, a obesidade e a corpulência excessivas foram retratadas como causadoras de inaptidão física, principalmente, dificuldades na mobilidade e na aptidão aeróbia. Em *Hydrotherapie Fantastique* (1909) (GEORGES, 2010), de Méliès, por exemplo, a condição é patologizada, dentre outros modos, através desse argumento.

A fuga vira uma perseguição alucinada em que vão se juntando vários homens atrás de Hardy e Laurel. Eles roubam uma bicicleta e Hardy pedala, enquanto Laurel senta no guidão. Havia uma outra bicicleta parada, mas optaram por pegar somente uma. O fato de Hardy ter pedalado ao invés de Laurel pode

indicar tanto a questão do peso quanto da força física maior daquele do que deste. Nos intertítulos desta sequência, Laurel comenta que só pedalou uma vez na vida, enquanto Hardy afirma que é a primeira vez que ele estaria pedalando.

Eles sobem uma ladeira inclinada, com algum grau de esforço, e a correia da bicicleta estoura, fazendo-os descer desgovernadamente. Hardy tenta parar ou diminuir a velocidade com os pés, mas não obtém sucesso. Eles dão sorte e não são atropelados no cruzamento, chegando a salvos numa rua mais plana, onde conseguem parar a bicicleta. Correm, entram e se escondem numa casa próxima.

O imóvel está para alugar e eles aproveitam para se banquetear, enquanto não há locadores. Chega, entretanto, o casal que pretendia ver a casa para alugar e eles decidem se passar pelos proprietários. Hardy propõe que ele finja ser o dono e Laurel a empregada doméstica. Não somente nesta ocasião, o personagem gordinho se mostra líder da situação na relação com seu comparsa. Laurel permanece atrapalhando, como um *clown* típico, Hardy, que se mostra mais perspicaz e inteligente.

Essa configuração, do gordo mais perspicaz do que o magro, é mais rara do que o inverso, que pode ser visto, por exemplo, nos filmes de Buster Keaton, em que o ator corpulento Joe Roberts comumente realizava personagens fortes, irascíveis, mas menos perspicaz que o personagem magro de Keaton.

Hardy se mostra irritadiço com os erros de Stan, agredindo-o. O verdadeiro dono do imóvel retorna a seu lar. O ator que interpreta este papel é igualmente gordo, barrigudo e irado – tal como Hardy. No fim, os dois são desmascarados e levados pela polícia, que arranja um emprego para eles.

3.4 *Slipping wives* (1927) – 23 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. Hardy atua no papel de mordomo, do qual é dito, no intertítulo, que “muito se orgulha de seus ancestrais, os quais poderiam se pendurar por suas caudas”.

Após a apresentação, o personagem interage com o de Stan Laurel, que, na trama, é um pintor. Ao atende-lo na porta, o mordomo exige que ele vá pela entrada de serviços, mas o pintor não concorda e ambos empreendem uma pequena luta corporal, da qual o empregado doméstico sai derrotado, escorregando numa poça de tinta e sujando toda sua face.

Geralmente, quando os personagens gordos entram em confrontos físicos nos filmes tendem a levar a vantagem, vencendo o confronto, caso não seja usada uma astúcia contra eles. Neste caso, incomumente, o personagem perde a luta, mesmo sem uso de subterfúgios. Aparentemente, desejou-se compor um personagem com afetação de distinção, tal como um *gentleman*, como *persona* do mordomo, assim como um funcionário responsável, compromissado e zeloso pelos deveres que lhe incumbiram, aos quais ele busca cumprir, impacientando-se com Laurel, que acaba burlando as regras da casa toda vez. Com frequência, o personagem de Hardy se enfurece e tenta forçar o personagem do pintor, que repetidamente vence o confronto de forças. Mas também há, entretanto, a famosa vitória do magro fraco através da astúcia contra o gordo forte.

Não há, por outro lado, nenhuma enunciação que se remeta especificamente a respeito da corpulência ou da gordura corporal excessivas de modo direto. Os enunciados presentes só se relacionam à obesidade do personagem na medida em que o ator escolhido era gordo. Inevitavelmente, acaba realizando associações. Nada impediria, entretanto, que fosse um ator magro, pois nenhuma das piadas se remetem à essa característica da corporeidade de modo explícito.

3.5 O namorado (*Love 'em and weep*, 1927) – 20 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol e F. Richard Jones. Neste curta-metragem, Oliver Hardy realiza o papel de um juiz. No começo do cinema e do século XX, houve uma tendência recorrente, nos filmes de Méliès (GEORGES, 2010; SANTOLIN, 2021), de representação de figuras de autoridade – tal como juízes, reis, nobres, policiais e sacerdotes – como gordas e/ou barrigudas. Essa tendência teve uma certa recorrência e nunca desapareceu por completo, apesar de ter diminuído ao longo do cinema mudo.

A escolha de um ator para determinado personagem ou de um personagem específico para certo ator não é despropositada. E, ainda que o fosse, não diminuiria os efeitos associativos sugeridos nas enunciações discursivas. como destaca Bahiana (2012, s.p.) “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Apesar da posição da personagem, o papel real de Hardy pode ser considerado secundário na trama, quase como um coadjuvante, e nada é enunciado a respeito da corporeidade dele. Laurel tem uma participação mais destacada, mas, igualmente, sem quaisquer referências à corporeidade.

3.6 *Why girls love sailors* (1927) – 20 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. Stan é o protagonista. O personagem de Hardy é um marujo, secundário na trama, quase um coadjuvante, novamente.

De acordo com o site Laurel and Hardy Central (2019), esse e os demais onze curtas-metragens mudos realizados primeiramente com os dois atores pertencem a um grupo de filmes em que eles ainda não compunham uma dupla.

A participação mais importante de Hardy neste filme, em que contracenava com Laurel, foi uma sequência em que o gordinho agride e arremessa outros marujos para fora do navio, supondo – erroneamente – que eles estariam fazendo troca dele. Na verdade, trata-se de um estrategema astuto de Laurel, que faz parecer ter sido os marujos exatamente para que Hardy os lancem navio abaixo.

Por um lado, portanto, no papel do personagem gordinho, enunciados de irascibilidade e força física, mas, por outro lado, ingenuidade e vulnerabilidade à astúcia do magro. A enganação do *trickster* também ocorre através do travestimento, conseguindo fazer-se passar por mulher aos olhos de Hardy.

3.7 *A vida militar é boa* (*With love and hisses*, 1927) – 21 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. Oliver Hardy e Stan Laurel atuam nos papéis de soldados. Aparentemente, o gordinho possui uma patente hierárquica ligeiramente superior à do magro – ou utiliza-se de sua corpulência para afirmar-se superior através da agressividade.

O soldado gorducho se mostra irritado pelos incômodos causados por Laurel enquanto ele tenta preparar um cigarro com uma única mão. Em outro momento, mostra-se mulherengo, dirigindo-se às mulheres, mas não obtendo sucesso na tentativa de conquista.

Por vezes, mostra-se submisso, por conta da hierarquia, à um outro militar, de patente maior, que não só lhe repreende, mas agride-o e conquista as mulheres que ele ansiava para si – apesar de ser velho, mais baixo e fraco fisicamente que Hardy. Aqui, o ponto central não é necessariamente a corporeidade, pois a hierarquia militar se sobrepõe à isso. Deve-se ressaltar, entretanto, a escolha dos atores para papéis específicos. Caso fosse no período de Méliès, no começo do Século XX, ele teria colocado Oliver Hardy no papel do superior hierárquico ao invés de submisso, como acontece, de fato, em alguns de seus filmes (GEORGES, 2010). Mas Hardy também não foi colocado na posição mais baixa da hierarquia, permanecendo numa posição intermediária, ainda exercendo liderança.

Após ser repreendido por seu superior, Hardy se volta para seu subordinado, Laurel, repreendendo-o, tal como os ressentidos fazem nos trotes. Vendo que Stan havia encontrado uma posição privilegiada no trem que ambos iriam, rouba-lhe a posição e também o lanche que este comia. Depois de saborear algumas das iguarias que o outro comia, apalpa a barriga mostrando satisfação. Logo em seguida, porém, acaba sendo descoberto por seu superior hierárquico, que lhe retira da posição roubada de Laurel.

Posteriormente, Oliver é recrutado para liderar uma tropa para uma marcha. Ele se mostra um líder irritado, sobretudo, com a insubmissão e indisciplina de Laurel.

3.8 Velhos e velhacos (*Sugar daddies*, 1927) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker. Direção de Fred Guiol e Leo McCarey. Oliver Hardy faz, novamente, o papel de mordomo de um homem rico. Vale destacar que em muitos filmes do começo do Século XX, eram escalados atores gordos e barrigudos para os papéis de homens ricos, enquanto os papéis de mordomos eram deixados para atores magros.

O papel de Stan é de advogado, incumbido da tarefa de desfazer um casamento não planejado do dono da casa realizado na noite anterior. Mais uma vez, Hardy e Laurel interagem na entrada da casa, semelhante à *Slipping wives* (1927), em que também atua como um mordomo. Dessa vez, entretanto, não é por quê o mordomo não quer deixa-lo entrar, mas pretende retirar seu chapéu, a que Laurel se contrapõe. Como no outro filme, o mordomo gordinho perde a disputa.

Ainda que o papel de mordomo seja secundário, assume uma relevância considerável na trama. O irmão da noiva do casamento não planejado é um criminoso e quer o homem rico pague uma quantia pelo imbróglio, mas o ricaço, seu advogado e o mordomo agem conjuntamente para não pagar e escapar da perseguição ameaçadora do bandido.

Pode-se dizer que há enunciados subjacentes de que o mordomo é perspicaz, astuto, por compreender a situação e ajudar nas artimanhas da fuga. Ele também se mostra apto fisicamente ao dançar com o advogado, montado em cima do homem rico para enganar o irmão furioso que os perseguia. No âmbito da patologização da obesidade, tal como no filme *Hidroterapia fantástica* (1909) (GEORGES, 2010), de Méliès, os gordos são representados com sérios problemas de mobilidade, incapazes, até mesmo, de caminhar normalmente sozinhos. Dançar, portanto, é uma atividade que demonstra certo grau de aptidão física.

Excetuando esses pequenos detalhes, há várias quedas e outros acontecimentos tipicamente circenses, de palhaços. Não há nada, entretanto, que dê maior destaque à corporeidade do personagem.

3.9 Cuidado com os marujos (*Sailors, beware!*, 1927) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker e Hal Roach. Direção de Fred Guiol e Hal Roach. Oliver Hardy faz o papel de um marujo, Purser Cryder, do qual é dito que só consegue pensar em duas coisas – loiras e morenas – ou seja, um homem mulherengo. De fato, seu comportamento na primeira aparição visa ressaltar esse aspecto, tratando bem as mulheres, de modo gentil, simpático e sedutor, enquanto os homens são recebidos rispidamente como passageiros do navio. Ele veste um uniforme e quepe típicos de capitão ou algum outro cargo hierarquicamente superior.

Já Stan Laurel faz o papel de um taxista. Quando ambos atores interagem, permanece um certo padrão em que os personagens deste perturbam e incomodam aquele, que se mostra irritado, violento, agressivo, mandão. Na maioria das vezes, entretanto, quem acaba agredido são os personagens do gordo – tanto por azar quanto pela perspicácia do magro contra si.

Por fim, novamente, a corporeidade não é tematizada diretamente, mas implicada de modo associativo indiretamente. A corpulência excessiva, que em

Méliès (GEORGES, 2010), no começo do século XX e no começo do cinema, era característica física que garantia superioridade no confronto físico, na luta, já não o é mais. Pode-se dizer que o gordo já não soa mais como símbolo de potência e força física, apesar de a associação com a irascibilidade permanecer.

3.10 *Now I'll tell one* (1927) – 20 min.

Direção de James Parrott. Oliver Hardy atua no papel de policial, enquanto Stan Laurel como advogado. Não foi encontrado este curta-metragem na plataforma youtube ou em algum outro site da internet.

3.11 Prisioneiros azarados (*The second hundred years*, 1927) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker e de Leo McCarey. Direção de Fred Guiol. A dupla de comediante começa o curta-metragem como prisioneiros numa cela. Mais uma vez, Hardy mostra-se irritadiço com Laurel. Esse padrão foi recorrente em alguns filmes – o magro importunando ou incomodando o gordo, que se mostra irritadiço.

Eles tentam fugir por um túnel, mas a fuga dá errada e eles emergem de um buraco no meio da delegacia. O policial os persegue e eles precisam retornar à posição de presidiário, tentando se misturar aos demais presos enfileirados.

Lado a lado, Hardy implica com o policial, que imputa a Laurel a afronta, esganando-o. Poucas foram as vezes, em outros filmes, que esta situação ocorreu, em que o gordo se dá bem e o magro se dá mal, por algo que aquele fez, mostrando-se astuto, perspicaz ou *trickster*. Esse tipo de enunciado também é raro em outros filmes mudos de comédia, só tendo sido encontrado nos filmes roteirizados e dirigidos por Roscoe “Fatty” Arbuckle ou em *Max wants a divorce* (1921) (LINDER, 2014), de Max Linder.

Após essa sequência, os presos são levados para o pátio, onde um guarda os instrui em movimentos ginásticos. Laurel realiza alguns movimentos de modo errado, sendo repreendido pelo guarda, enquanto Hardy executa os exercícios sem dificuldades ou problemas de mobilidade, não apresentando nenhum comprometimento de sua aptidão física – algo que, comumente, aparece no contexto da patologização da obesidade, tal como no curta-metragem *Hidroterapia fantástica* (1909) (GEORGES, 2010), de Georges Méliès.

Terminada esta sequência, os presidiários são encaminhados para o trabalho. Dessa vez é Laurel quem incrimina Hardy, que é golpeado pelo policial. O gordo se enfurece, mas é impedido pelo guarda de agredir o magro. Logo em seguida, entretanto, a dupla já está unida novamente no intuito de fugir da cadeia, passando-se por pintores.

Agora, ambos atuam como *tricksters* astutos e enganadores, enquanto um guarda atua como enganados. Apesar da perseguição, os dois conseguem fugir e mudam o disfarce, passando-se por autoridades políticas francesas. Eles são levados ao encontro da *high society* da cidade num salão, em que o motivo cômico gira em torno da inadequação dos modos dos ex-presidiários àquele ambiente e comportamento.

À mesa, o magro se mostra mais faminto e voraz que o gordo, apesar da inabilidade com os talheres que o impede de conseguir realmente conseguir comer. Hardy se mostra mais preocupado com a etiqueta dos demais convivas, repreendendo, inclusive, o cúmplice. Há uma formação discursiva relativamente recorrente de representações da obesidade que associam a condição à gula, o que não aconteceu nesta sequência.

Ao término do jantar, o gordo é mostrado galanteando uma condessa. Não foi a primeira ocorrência nesta série fílmica em que o personagem gordo é representado como mulherengo, galanteador, conquistador.

O grupo sai para uma visita ao presídio municipal, onde os fugitivos são reconhecidos pelos demais presos e, novamente, enquadrados, terminando, assim, o filme.

3.12 *Call of the cuckoo* (1927) – 17 min.

Roteiro de H. M. Walker. Direção de Clyde Buckman. Neste curta-metragem, Oliver Hardy e Stan Laurel atuam no papel de pacientes num hospício. As participações são secundárias e não foram nem mesmo creditadas. Não há nada no conteúdo do filme que tenha relação com o tema desta pesquisa.

3.13 *Hats off* (1927) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker. Direção de Hal Yates. Filme completo não encontrado.

3.14 Detetives pensam? (*Do detectives think?*, 19 min.)

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Fred Guiol. O personagem de Stan Laurel é Ferdinand Finkleberry, enquanto o de Oliver Hardy é Sherlock Pinkham – ambos detetives. Na primeira aparição, é dito que Sherlock é o pior detetive do mundo e que Finkleberry é o segundo pior.

Destaca-se no vestuário do personagem do detetive gordo o fato dele não fechar completamente o paletó de seu terno, sugerindo que sua barriga seria demasiadamente grande, o que impediria de conseguir abotoá-lo. Assim, somente o botão superior foi abotoado, enquanto a parte inferior do paletó se abre e permite ver parte da camisa e da calça. Isto, por si só, já é um recurso de comicidade explorado pelo diretor do filme, dado o fato que um paletó, quando fechado, se destina exatamente a impedir a visão desta parte da roupa.

Além disso, o traje social do terno, comumente, destina-se a revestir seu usuário de um certo grau de respeito, dignidade, autoridade e seriedade – o que não acontece neste caso. Associar este esvaziamento do respeito e dignidade de um traje que era, a princípio, para forjá-los à comportamentos e gestos repletos de dignidade, honra e respeitabilidade torna a composição dos personagens ainda mais cômicas.

De acordo com a tese de Bergson (2004) a respeito da essência da comicidade, o riso que adviria daí estaria relacionado à quebra da expectativa dos espectadores, que esboçariam uma certa mecanicidade interpretativa na associação do traje com certos comportamentos, porte, padrão, etc. Neste caso, “terno” é igual a “roupa sob medida”, “autoridade”, “respeito”, “dignidade”, “status”, “honra”, etc. Quebra-se tais expectativas, além de quebrar a expectativa de que com a quebra dessa expectativa haveria também uma perda de gestos dignatários, o que não acontece. Logo, ocorre como uma dupla quebra de expectativa na mecanicidade interpretativa dos espectadores, causando uma sensação de surpresa, espanto e de graça.

Esse tipo de recurso cômico, atrelado ao vestuário – mais especificamente, ao terno – foi amplamente utilizado no cinema mudo. O vagabundo de Chaplin,

Harold Lloyd, Buster Keaton e Roscoe “Fatty” Arbuckle – todos trajaram ternos que não lhes serviam adequadamente, cujas calças e paletó ou ficavam curtos ou grandes demais.

O relacionamento entre estes protagonistas se mantém com padrão semelhante ao visto em outros filmes, em que o personagem de Laurel causa – propositalmente ou não – problemas, acidentes, entre outros, para o personagem de Hardy, que se irrita e se enfurece contra o magro, ameaçando-o violentamente, mas sem efetivar qualquer ato de violência contra o outro.

Já no começo deste curta-metragem, por exemplo, ambos detetives são chamados à sala do supervisor e Laurel movimentada e posiciona um espeto para papel em cima da mesa, que, posteriormente, Hardy se sentará em cima.

Na trama, os detetives são contratados por conta da fuga de um assassino preso que prometeu se vingar do juiz que o condenou. Os dois detetives, entretanto, mostram-se extremamente medrosos, sentindo, literalmente, medo da própria sombra. Apesar disso, conseguem chegar à casa do juiz, onde o assassino já está, disfarçado de mordomo, sem que ninguém saiba.

Ao entrar no domicílio do magistrado, o primeiro interesse do detetive magro é comer. Já o gordinho não come. Existe uma formação discursiva relativamente recorrente que associa a gordura corporal excessiva e a barriga volumosa à gula. Neste caso, quem se apresentou guloso foi o magro, diferenciando-se um pouco do que geralmente se vê em outros filmes.

Ambos protagonistas se mostram irritadiços um com o outro, implicando-se e agredindo-se com frequência. Ao invés de parceiros, comportam-se quase como rivais. Esse tipo de composição de dupla cômica de um gordo com um magro não era o padrão representativo em outras comédias duplas que exploraram essa contraposição, tal como Roscoe “Fatty” Arbuckle e Buster Keaton, nos filmes escritos e dirigidos por Arbuckle. Geralmente, havia uma precedência de um dos protagonistas, tornando o outro um mero coadjuvante. No caso de Laurel e Hardy, tem-se o que se chamou de “*teaming*” – ou seja, formação de um time – levando, inclusive, alguns historiadores, como Laurel and Hardy Central (2019), a se referir a filmes pré ou pós *teaming*, já que nos primeiros curtas em que ambos atores participaram não havia tal disposição, em que tais personagens orbitam um no outro, tornando-se uma atração cômica por si só.

Apesar disso, o personagem de Laurel continua a se sobressair como causador de problemas, enquanto o de Hardy se irrita com mais frequência. Além disso, o gordo também pratica o heroísmo principal da trama, sendo responsável tanto por salvar o magro de uma facada do assassino quanto por imobilizá-lo, após um tiro e uma luta corporal, com “ajuda” de seu parceiro. Diga-se “ajuda” já que o magro algema o gordo ao invés do criminoso.

Depois, entretanto, o magro tem também seu momento de heroísmo, que aparece proveniente de sua astúcia, fingindo estar armado para render o assassino. Permanece, apesar disso, causando trapalhadas contra o gordo, prendendo o criminoso no pequeno cômodo onde seu parceiro se escondia.

3.15 *Putting pants on Philip* (1927) – 20 min.

Roteiro de Leo McCarey e H. M. Walker. Direção de Clyde Bruckman. Stan Laurel atua no papel de Philip, um escocês herdeiro de uma fortuna na América, enquanto Oliver Hardy é J. Piedmont Mumblethunder, tio e ajudante do sortudo. O personagem de Hardy é descrito como honorável, digno, orgulhoso e influenciador. Já o personagem de Laurel é alvo de piadas de cunho sociocultural relacionado à seu país de origem.

Após chegar a América, o imigrante passa pelo exame de rotina, realizado pelo capitão do navio, enquanto os demais presentes – inclusive, Hardy – riem do aspecto excessivo de alguns testes e da não aceitação do examinado. Excetuando alguns momentos em que o gordo ri do magro, o personagem de Hardy se mostra sério, irritadiço e com desejo de discrição e manutenção da honra na cidade, tentando disfarçar sua vinculação com o sobrinho chamativo e indiscreto.

No filme, como um todo, o personagem de Hardy é um protagonista secundário em relação ao de Laurel, para o qual realmente se dirigem as piadas. Não há comicidade direcionada para a corporeidade do gordo.

3.16 *The battle of the century* (1927) – 19 min.

Roteiro de H. M. Walker e direção de Clyde Bruckman. Stan Laurel no papel de um dos lutadores e Oliver Hardy como seu treinador.

A luta de boxe ocorre entre o magro e um outro lutador. Fosse algumas décadas atrás, o gordo seria colocado para lutar, pois a corpulência era sinônimo de força física, tal como se pode ver em Novas lutas extravagantes (*Nouveles lutes extravagantes*, 1900), de Méliès (GEORGES, 2010), ou em *The knockout* (1914), de Chaplin. Houve, portanto, um deslocamento da concepção de “corpo forte”, de um corpo grande, volumoso, ainda que gordo, para um corpo musculoso e magro.

Inclusive, no começo do curta-metragem, quando ambos lutadores vão ao encontro do juiz, o treinador Hardy dá um leve toque em Laurel para que ele coloque a barriga para dentro. Uma barriga volumosa, nos filmes de Méliès, no começo do Século XX e do cinema, era sinônimo de potência, podendo ser usada até mesmo para golpear e derrubar o oponente no confronto. Já aqui, o abdome sobressalente é algo que se deve esconder. Em seguida à esse primeiro gesto, após se dirigirem para o *corner*, Stan volta a relaxar e protrair o abdome, fazendo o treinador mais uma vez alertá-lo, lembrando-o “*Remember, this is your weak spot*” – em português, “lembre-se, este é seu ponto fraco”. De modo bastante explícito, portanto, a circunferência abdominal avantajada se tornou uma fraqueza para o confronto físico, algo que, comumente, a corpulência excessiva se mostrava vantajosa para os gordos.

De resto, a trama segue como esperado – Laurel perde a luta – sem conteúdos relevantes para essa pesquisa.

3.17 *Leave 'em laughing* (1928) – 22 min.

Roteiro de Hal Roach e Reed Heustis. Direção de Clyde Bruckman e Leo McCarey. O filme começa com Oliver Hardy e Stan Laurel dormindo, na mesma cama, e com este sofrendo de dor de dente. Apesar de cuidadoso com o amigo, Hardy se mostra novamente irritadiço, quase ranzinza. Excetuando esse aspecto geral do comportamento do personagem, nada mais foi considerado relevante para esta pesquisa. As comichões não se dirigem à corporeidade do personagem. Na trama, ambos vão ao dentista, onde acabam por se embriagar com o gás do riso, seguindo cidade afora gargalhando de carro, apesar de vários acidentes, multas e transtornos que causam no trânsito.

3.18 *Na idade da pedra* (*Flying elephants*, 1928) – 17 min.

Roteiro de Hal Roach e H. M. Walker. Direção de Hal Roach e Frank Butler. Oliver Hardy e Stan Laurel são homens da caverna e a trama se passa na pré-história. Um rei proclama que todos os homens devem se casar em 24h e, então, o gordo e o magro partem em busca de uma pretendente.

Hardy se mostra galanteador, apesar de azarado, flertando com mulheres que já tem pretendentes e que lhe acertam pauladas com porrete. Laurel também não se mostra muito sortudo, acontecendo o mesmo com a primeira mulher, que é levada nos ombros. Quando ele tenta o mesmo, a mulher se debate e o espanca.

Na terceira tentativa, o magro consegue uma promessa do pai da moça caso ele consiga demonstrar habilidade de pesca, o que, com dificuldade, consegue, afinal. Nesse interim, o gordo acaba ajudando o pai da moça a extrair um dente e conquistando sua simpatia.

Os dois, portanto, acabam disputando a mulher. Na disputa, Hardy usa de força física e vence Laurel, que tenta, posteriormente, usar de astúcia contra o outro, mas sem sucesso. Um bode, entretanto, acaba ajudando o magro, que fica, no fim, com a moça.

Apesar de não haver piadas diretamente relacionadas à corporeidade, há pequenas situações em que houve associação entre a corpulência de Hardy e a força física. Esse tipo de associação tem relativa recorrência no cinema mudo – principalmente, nos primórdios do cinema, tal como em Méliès (GEORGES, 2010). Posteriormente, a corpulência e a gordura corporal consideradas excessivas não serão mais associadas à potência física e à força, passando a sê-lo uma musculatura hipertrofiada.

3.19 *The finishing touch* (1928) – 19 min.

Roteiro de H. M. Walker. Direção de Clyde Bruckman e Leo McCarey. Neste filme, ambos comediantes são trabalhadores, responsáveis pela construção de uma casa de madeira. O trabalho, entretanto, é constantemente atrapalhado por Stan, que causa acidentes, que vitimam Hardy, que se mostra, justificadamente, irritadiço.

Em uma das situações, há uma associação entre a corpulência do gordo e ser pesado, em que ele quebra uma tábua relativamente grossa ao passar por cima

dela. Excetuando este fato, as demais comichidades não expressam associações em relação ao corpo do personagem.

3.20 Da sopa à sobremesa (*From soup to nuts*, 1928) – 18 min.

Roteiro de H. M. Walker e Leo McCarey. Direção de Edgar Kennedy. Oliver Hardy e Stan Laurel são garçons, que vão trabalhar numa festa de uma casa rica. O padrão de interação entre os dois permanece o mesmo de outros filmes – o magro causando pequenos incidentes que acometem o gordo, que, conseqüentemente, se irrita, mas que não o agredi, apenas demonstrando irritação. Quando não ocorre esse padrão, é o próprio Hardy que se acidenta sozinho. Mesmo quando Laurel poderia intervir para evitar o acidente do parceiro, omite-se, deixando-o cair. Assim, de qualquer modo, o corpulento é a vítima com mais frequência. De modo geral, o número de ocorrências que acometem o gordinho é maior do que contra Stan, que atua de modo equivalente ao *clown* principal, como Buster Keaton, Roscoe “Fatty” Arbuckle, Max Linder, Charles Chaplin ou Harold Lloyd.

Neste sentido, sempre houve alguém para contracenar com esses comediantes-protagonistas, alguém que faria o papel de enganado, que, muitas vezes, era a personagem do policial – coadjuvante anônimo. Ressalta-se que em muitos destes filmes, os policiais eram representados por atores gordos, barrigudos. Assim, igualmente, os personagens de Oliver Hardy orbitam os personagens de Stan Laurel quase do mesmo modo, como a figura séria, que transpõe autoridade e que será enganada, sofrendo as agruras de conviver com o *clown* principal.

Se for assim considerado, ainda que tal figura tenha se fixado num personagem quase protagonista, pode-se dizer que houve uma continuidade entre os policiais barrigudos, com suas autoridades questionadas nas representações cinematográficas das irreverências do *clown* principal, para os personagens de Hardy. Se a posição sociocultural e legalmente constituída e simbolizada nos uniformes policiais foi abandonada, então, o que permanece é a barriga grande, a gordura corporal excessiva, cuja valorização se buscava atacar recorrendo à irreverência da comichidade.

No curta-metragem, os dois garçons se mostram péssimos serventes, causando muitos pequenos acidentes. E nisso, basicamente, consiste o filme. Não

há piadas que sejam diretamente relacionadas à corporeidade de Hardy ou de Laurel – apesar das associações indiretas estarem implicadas em decorrência da corporeidade dos atores, o que não deixa, imagina-se, de exercer efeitos de influência em termos de psicologia das massas.

3.21 *You're darn tootin'* (1928) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker e direção de Edgar Kennedy. A dupla de comediantes representa dois musicistas indisciplinados numa orquestra. Desta vez, a vítima das importunações foi o maestro e não o gordo. Ainda assim, entretanto, o magro ainda causa alguns incidentes contra Hardy.

A comicidade – tal como em outras comédias mudas de mesmo tipo – advém de um mecanismo que pode ser descrito do seguinte modo: 1) há uma ordem estabelecida, um *status quo* vigente, que empodera socialmente e autoriza algum agente a realizar procedimentos mais ou menos pré estabelecidos na perspectiva de manutenção da ordem; 2) o *clown-trickster*, inserido em tal contexto, atua como um agente desordeiro e irreverente, causando incômodo e irritação no agente ordeiro, o que funciona como uma intensificação do efeito cômico para aqueles que assistem à cena – os espectadores.

É neste interim que, comumente, o personagem representante da ordem vigente, com autoridade constituída e que almeja respeito, reverência e comisseração pública, usa uniforme – seja policial ou de algum outro tipo, tal como o maestro deste curta-metragem, que traja um uniforme semelhante aos uniformes militares de alta patente.

Tanto Stan Laurel quanto outros *clowns* que atuam nesse mesmo sentido mantêm uma aparência facial e corporal de ingenuidade, de causador não intencionado dos incidentes que causam, caso contrário evidenciaria um desvio ético-moral de maldade e perversidade, proveniente da intencionalidade do agente em causar danos, acidentes e sofrimentos. Por isso, é fundamental que o palhaço que atua desse modo faça “cara de paisagem” – ou seja, finja que é sem querer que está causando os problemas que vitimam os outros.

Apesar disso, pode-se interpretar o papel que exercem como equivalente ao arquétipo do *trickster*, do pregador de peças, inclusive, ao fingir não ser de propósito. Em alguns acontecimentos, de fato, o personagem *clown-trickster*

realmente não teve a intenção, mas adveio de seu descuido o incidente que vitimará o outro. E, mesmo que não tenha havido intenção, o dano proveio de seu comportamento e, portanto, poder-se-ia dizer que houve incidente culposos, ou seja, ainda que não tenha havido intenção, foi-se causador do incidente.

Essa fuga da culpa pelo dolo intencional e de que modo que as comédias mudas brincam com a pseudo ingenuidade dos *clowns-tricksters* protagonistas suscita uma questão que pode ser considerada psicopática, por buscar esquivar-se da responsabilidade e da culpabilização. Isto se torna ainda mais sinistro quando se percebe que o palhaço realiza tais atos para fazer outros rirem-se daquele em que a peça está sendo empregada e o dolo infligido – ou seja, para riso e deleite de terceiros. De certo modo, o *clown* torna os espectadores cúmplices de seus crimes simplesmente por rirem-se, sem se compadecer, daquele que está sofrendo as agruras infligidas pelo algoz.

Neste sentido, Bergson (2004) comenta que a compaixão é o oposto da comédia e do riso. Por isso, a comédia pressupõe uma interrupção da compaixão. Se, porventura, o espectador imaginar-se na posição dos personagens do gordo, então, talvez perceba que não seria engraçado se tais incidentes estivessem ocorrendo contra si e, assim, sentiria compaixão e não graça. O fato da peça cultural ser uma representação fictícia, sem dúvida, ameniza a consciência dos espectadores, permitindo que usufruam do prazer, de certo modo, sádico de espionar o *clown* torturando alguém – neste caso, o magro azucrinando o gordo. A cumplicidade do riso alheio ameniza a crueldade sádica do palhaço-*trickster*, legitimando a tortura criminosa infligida contra a vítima, fazendo parecer inofensiva, indolor e ingênua.

Assim como nos demais filmes da dupla, nessa também as *gags* cômicas estão relacionadas quase que exclusivamente aos acontecimentos, às ações e às situações – e não às corporeidades ou às falas dos personagens. Apesar de ser comédia muda, já há intertítulos com diálogos.

Numa das poucas sequências desta filmografia em que os personagens de Hardy e Laurel se agridem realmente, constata-se que a corpulência excessiva do gordo já não é representada como superioridade incontestável de força em confrontos físicos sobre o magro, que revida também fisicamente, sem recorrer à astúcia por fraqueza física, como ocorria nos filmes dirigidos por Buster Keaton.

3.22 *Their purple moment* (1928) – 22 min.

Roteiro de H. M. Walker e direção de James Parrott e Fred Guiol. Oliver Hardy e Stan Laurel atuam em papéis de maridos de suas respectivas esposas, às voltas com questões conjugais. Ambos têm esposas que gastam dinheiro demais e precisam esconder parte da renda delas. Com esse dinheiro escondido, eles vão a um restaurante, onde encontram duas mulheres, com quem flertam e jantam. Os dois se mostram galanteadores e, portanto, desleais e infiéis às esposas, tanto por esconderem-lhes parte da renda quanto por flertarem com outras mulheres.

Na verdade, as duas moças são, entretanto, interesseiras, que buscavam trouxas para pagar-lhes o taxi e uma refeição. Laurel descobre que sua esposa havia desvendado seu esconderijo secreto e apanhado o dinheiro de sua carteira, de modo que não terão como pagar a conta. Os pratos, entretanto, continuam a vir e tanto Hardy quanto as mulheres banqueteiam, enquanto o magro lastima quieto sem contar-lhes a real situação.

Quando finalmente Laurel conta para o amigo, que também não tem dinheiro, ambos tentam se desvencilhar e fugir da situação. Concomitantemente, as esposas se dirigem ao restaurante, após uma transeunte que avistou os dois ter contado à elas. Ao chegar ao estabelecimento, flagram os traidores já em apuros, perseguidos pelos garçons, que descobriram que os clientes não possuíam dinheiro para pagar o jantar.

Neste curta-metragem, a dupla de *clowns* atua mais conjuntamente, sem que um deles se torne vítima do outro, como no filme anterior. As vítimas dos *tricksters*, neste caso, acabam sendo outros personagens – mais frequentemente, garçons. Também os próprios comediantes são alvo de certos incidentes que os acometem, tornando-se alvo de riso do espectador. Consequentemente, o padrão visto em outras películas, em que o magro causava incidentes para o gordo, que se irritava, não é visto neste caso. Vê-se, até mesmo, o personagem de Oliver gargalhar na cena final, após um garçon ter sido acertado com uma torta cara. A gargalhada não dura muito, já que logo em seguida é o gordo que receberá o mesmo tratamento, retirando-lhe o riso do rosto.

Apesar desta peculiaridade em comparação aos demais filmes, novamente os motivos cômicos se relacionam mais aos acontecimentos, ações e situações do

que à corporeidade dos personagens, não havendo passagens que tematizem diretamente à corpulência de Hardy ou à magreza de Laurel.

3.23 *Should married men go home?* (1928) – 20 min.

Roteiro de H. M. Walker, Leo McCarey e James Parrott. Direção de Leo McCarey e James Parrott. Hardy e sua esposa descansam em casa quando Laurel aparece, antecipadamente ao horário agendado, para levar o amigo para jogar golfe. Após causar alguns incidentes, consegue convencer a esposa a deixar o gordo ir.

Aqui, pode-se destacar o fato do personagem de Hardy ser casado com uma mulher magra e ser, aparentemente, bem-sucedido financeiramente. Indiretamente, enuncia-se que ser gordo não inviabiliza ter sucesso com mulheres e ter uma vida amorosa normal. Nem sempre isso será enunciado, havendo uma formação discursiva que enuncia que gordinhos não fazem sucesso junto às mulheres e que, conseqüentemente, não conseguem se casar. Por outro lado, poder-se-ia dizer que ele aparentar ser bem-sucedido financeiramente pode sobrepujar sua corporeidade, fazendo certas mulheres demonstrarem interesse pelo dinheiro, chegando até mesmo a casar por isso.

Ao sair de casa, o magro salta por cima da cerca. Hardy vê e tenta o mesmo, mas não consegue executar adequadamente o salto, derrubando toda a cerca. Nesta situação, tem-se um enunciado que, indiretamente, associa a baixa aptidão física à corporeidade do gordo, já que o magro conseguiu executar o feito. A formação discursiva que associa direta ou indiretamente a obesidade à inaptidão ou à inabilidade física é relativamente recorrente na história do cinema mudo. Mesmo na atualidade, pode-se identificar a existência dessa formação que pode ser chamada de “gordo-trapalhão” numa certa mimetização de internet de vídeos em que gordos aparecem se acidentando. Criou-se até mesmo um chavão que se diz tratar de “gordos fazendo gordices”.

No campo de golfe, a dupla de comediantes novamente se mostra relativamente infiel, flertando com duas moças, que – também mais uma vez – estão usando-os para conseguir entrar no campo e ganhar coisas pagas por eles. Os amigos, entretanto, assim como no filme anterior, não têm dinheiro para pagar-lhes as bebidas.

O padrão observado em outros filmes – em que Stan causa incidentes com mais frequência, irritando os outros – também aparece nesse curta-metragem. Nada, entretanto, que se relacione diretamente à corporeidade do personagem de Hardy.

3.24 Gordo herdeiro (*Early to bed*, 1928) – 18 min.

Roteiro de H. M. Walker e direção de Emmett J. Flynn. Como o título em português indica, Hardy herda uma grande fortuna de um tio e torna Laurel seu mordomo. Num dos poucos curta-metragens em que Hardy leva a melhor, é o gordo quem causa incidentes, prega peças e se ri do magro. Nenhum outro filme o personagem de Hardy se mostra tão feliz e expressando tantas gargalhadas. De tão feliz, ele dança sozinho.

Como rico, Hardy se veste a rigor, com roupas típicas da *high society*. Levemente bêbado, ele quer brincar, como uma criança, enquanto o mordomo Laurel tenta fazê-lo ir para cama mais cedo. Insatisfeito com o trabalho, o amigo quer ir embora, mas o patrão não deixa ele se demitir. Ele começa, então, a quebrar coisas na casa para conseguir a demissão – e o velho padrão em que Laurel prega peças e Hardy se irrita volta a funcionar por pouco tempo.

A formação discursiva do gordo rico é relativamente recorrente no cinema de comédia muda, assim como em outros tipos de fontes. Assim, mesmo quando o gordo é pobre e vagabundo, aparentemente, a *persona* combina mais com a figura bonachona, risonha, feliz e de bem com a vida do que com uma triste figura. A própria corporeidade pressupõe expansividade e opulência material, combinando mais com a figura aquela composição.

De certo modo, a trajetória dos personagens de Hardy ao longo da filmografia muda da dupla lembra o filme “A última gargalhada” (1924), de F. W. Murnau, do movimento expressionista alemão, em que o protagonista corpulento e barrigudo também herda uma fortuna ao final, após passar por humilhações, e “ri por último” daqueles que o haviam menosprezado.

Sem a irritação típica do personagem de Hardy, mas somente um certo ar de importunação mais contido de Stan, juntamente com a leveza da gargalhada solta do gordo, este curta-metragem ganha um tom mais festivo que os demais. Apesar

dessa diferença, não há associações diretas em relação à corporeidade dos personagens.

3.25 Marujos trapalhões (*Two tars*, 1928) – 21 min.

Roteiro de H. M. Walker e Leo McCarey. Direção de James Parrott. A dupla atua no papel de marujos de folga pela cidade. Os incidentes continuam a acometer mais o gordo, que reage com o mesmo padrão: irritação. Diga-se, de passagem, que trata-se de uma irritação comumente, inofensiva, que nem mesmo se torna agressão. Apesar da corpulência avantajada, os personagens de Hardy não usufruem da suposta superioridade de força física que teria em confrontos, sendo, na verdade, bastante vulnerável às agressões mesmo de adversários franzinos.

Mais da metade do curta-metragem envolve situações com carros e com o trânsito. Não há piadas relacionadas com a corporeidade dos personagens.

4 CONCLUSÕES

Após as descrições, análises e interpretações, pode-se inferir que a corporeidade obesa dos personagens de Oliver Hardy é relativamente pouquíssima tematizada diretamente como motivo de comicidade. O efeito cômico advém principalmente de ações e acontecimento relacionados aos personagens. Este fato foi inesperado, já que o título dado à série televisiva no Brasil – O gordo e o magro – soava sugestivo que a corporeidade dos atores seria o principal motivo de comicidade.

Apesar da raridade, identificou-se uma certa recorrência comportamental – um padrão – nos personagens de Hardy e na relação estabelecida com os personagens de Stan. Com frequência, o magro causa incidentes que acometem e vitimam o gordo, que se mostra, com razão, irritado.

Ainda que seja indireta, uma associação recorrente tem um potencial de influência em termos de psicologia das massas. A formação discursiva que enuncia que corpulentos são irascíveis é antiga, datando do medieval, em que se dizia serem os gordos pessoas sanguíneas, coléricas e irritadiças (SANTOLIN, 2012). Também no cinema mudo, pode-se encontrar enunciados nesse sentido, como nos filmes de Buster Keaton.

Houve, também, enunciações, menos recorrentes na filmografia analisada, pertencentes a outras formações discursivas, mas que possuem certa recorrência em outras séries fílmicas do cinema mudo. Dentre essas, pode-se citar o “gordo-trapalhão”, o “gordo-*trickster*” e o “gordo-mulherengo”.

Em vista disso, por fim, pode-se considerar a filmografia muda analisada uma fonte primária relevante da história da obesidade no cinema – uma peça importante no quebra-cabeça de uma história serial mais ampla, que explica, parcialmente, de que modo a inversão de valores relacionados à corpulência e à gordura corporal excessivas se difundiu ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

A última gargalhada. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 77 min. Alemanha: Universum Film, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9dBbOIX4Zg> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.) **Cinema e corpo**. Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

GUY, Alice; FEUILLADE, Louis; PERRET, Leonce. **Gaumont treasures (1897-1907)**. Produção de Gaumont Company. V. 1, 3 DVDs, 600 min. Estados Unidos da América: Kino Lorber Films, 2009.

HAROLD Lloyd - The Collection (OmU) [10 DVDs]. Preto e branco, 1538 min. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2008.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em 15 de Dezembro de 2018.

LAUREL and Hardy Central. Disponível em: <https://laurelandhardycentral.com/> Acesso em 23/03/2021.

LINDER, Max. The Max Linder Collection. Estados Unidos da América: Kino Lorber, 2014.

MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

SABADIN, Celso. Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar Barbosa. O nascimento da obesidade: uma genealogia do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724> Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. *FIEP BULLETIN* - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

THE KNOCKOUT. Direção de Mack Sennet. Estados Unidos da América: Keystone Film Company. Curta-metragem, mudo, 27 minutos, 1914.

4.12 Artigo final – tese geral

História da obesidade no Cinema Mudo (1895-1927)

Resumo: O objetivo deste artigo foi apresentar uma tese geral a partir dos resultados de pesquisa doutoral homônima. Tratou-se de um estudo histórico serial, baseada na Teoria das Representações Sociais, de Serge Moscovici e da análise discursiva da enunciação na perspectiva de Michel Foucault. A metodologia do estudo foi predominantemente análise de conteúdo. Compuseram a amostra um total de 806 filmes, divididos em 12 séries, compostas a partir de critérios diversos, conforme a relevância apontada por historiadores. Os filmes foram acessados através de plataforma virtual gratuita de vídeos, assistidos, fichados e analisados.

Os resultados permitiram concluir que a temática da obesidade e de seus precursores conceituais foi pouco tematizada no cinema mudo. Cada trecho considerado relevante foi recortado e classificado em categorias temáticas. As análises permitiram identificar 20 formações discursivas, alocadas em categorias temáticas de acordo com o núcleo de significância encontrado nas representações sociais. Por fim, concluiu-se que as marcas da propaganda inversão valorativa relacionada à gordura corporal considerada excessiva pode ser encontrada em tal ferramenta midiática de massa, mas não tanto o processo histórico de patologização da obesidade.

Palavras-chave: Obesidade; História. Filmes cinematográficos

History of obesity in Silent Cinema (1895-1927)

Abstract: The aim of this article was to present a general thesis based on the results of the homonymous doctoral research. This is a serial historical study, based on Serge Moscovici's Theory of Social Representations and the discursive analysis of enunciation from the perspective of Michel Foucault. The study methodology was predominantly content analysis. The sample consisted of a total of 806 films, divided into 12 series, composed from different criteria, according to the relevance pointed out by historians. The films were accessed through a free virtual video platform, watched, registered and analyzed. The results allowed us to conclude that the theme of obesity and its conceptual precursors was little discussed in silent cinema. Each excerpt considered relevant was cut and classified into thematic categories. The analyzes allowed the identification of 20 discursive formations, allocated into thematic categories according to the core of significance found in social representations. Finally, it was concluded that the evaluative inversion advertising marks related to excessive body fat can be found in such a mass media tool, but not so much the historical process of pathologizing obesity.

Keywords: Obesity; History; Motion pictures

Introdução

Na história da obesidade⁸⁴, houve um fenômeno sociocultural de inversão dos valores atribuídos à certa corporeidade. Conforme Vigarello (2012) e Santolin

⁸⁴ Conceitualmente, é anacrônico se referir à “obesos” e à “obesidade” para o estudo histórico de determinadas épocas já que tais termos atualmente se relacionam a uma condição definida como “excesso de gordura corporal”, tecnicamente especificada através do Índice de Massa Corporal (IMC). Em outros períodos nem esta definição e nem tal índice eram utilizados. Pode-se dizer, entretanto, que alguns dos conceitos utilizados em períodos anteriores eram precursores conceituais da obesidade. Uma discussão mais detalhada da polissemia, taxonomia e variedade terminológica, assim como de técnicas e medidas de avaliação já utilizados ao longo da história pode ser encontrada em Santolin e Rigo (2018).

(2012), esse processo histórico de problematização do tamanho, composição, aparência e peso corporais teria se iniciado pelo século XVIII, na Europa. Ao fim, restou um discurso mais ou menos patologizante⁸⁵, preponderante de meados do século XX até a atualidade. Ao longo desta patologização, ocorreram certas associações espúrias entre as características corporais e outros aspectos, que nada tinham a ver com a questão, que, anteriormente, era considerada salutar, bela, poderosa, potente e rica (SANTOLIN e RIGO, 2012).

Ainda na virada para o século XX, a inversão valorativa e a patologização estavam restritas ao campo médico, não tendo se popularizado (SANTOLIN e RIGO, 2015). Assim, cogitou-se que o Cinema – inventado no final do século XIX – possa ter sido uma ferramenta midiática de massa⁸⁶ na divulgação dos novos valores e concepções medicalizadas, que se desenvolveram posteriormente.

Como a investigação desta hipótese é um projeto grande e complexo, já que demanda contextualização, buscou-se iniciar a pesquisa através somente da análise das representações sociais (RS)⁸⁷ presentes nos filmes, deixando para um segundo momento a possível realização das vinculações causais com os contextos⁸⁸. Optou-se, também, por um recorte temporal e na fonte no Cinema Mudo (1895-1927⁸⁹) (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013).

Materiais e métodos

⁸⁵ Foucault (2001) denominou de “medicalização do discurso” o que aqui é tratado como “discurso patologizante”. Esta mudança terminológica foi feita também por considerar que tais práticas discursivas não se restringem aos médicos, como poderia ser deduzido a partir da palavra “medicalização”. Além das características apresentadas pelo pensador francês – sintomatologia, nosografia, classificação e taxionomia –, acrescenta-se à noção de “discurso patologizante”: 1) a enunciação, por parte de agentes específicos, segundo a qual os sujeitos portadores de determinadas características são “doentes”; e, 2) a prescrição ou imposição de um “tratamento” – que é o momento-exercício efetivo do saber-poder, entendido como submissão, voluntária ou não, do doente ao terapeuta ou a um certo complexo industrial terapêutico, a fim de normalizá-lo. As práticas que se outorgam ou almejam o estatuto de “terapêuticas” necessitam de um “discurso patologizante” que as fundamentem e legitimem para o estabelecimento de uma relação de saber-poder deste tipo (SANTOLIN, RIGO, 2015).

⁸⁶ Vale destacar que o Cinema precedeu a televisão em cerca de cinco décadas, fazendo em certa medida o que posteriormente esta mídia faria com mais abrangência e intensidade – funcionar como um meio de comunicação de grande escala, que veicula ideias-audiovisuais e que, consequentemente, exerce um papel de influência social significativo.

⁸⁷ Adotou-se a Teoria das Representações Sociais (TRS) de Serge Moscovici (2010) e a Teoria dos Núcleos Centrais (TNC), de J. C. Abric e C. Flament (SÁ, 1996; PATRIOTA, 2020), derivada da TRS.

⁸⁸ Sobre a relação causal complexa entre cinema e contexto, Ferro (1992) expôs considerações relevantes

⁸⁹ Esta periodização é formal, aceita consensualmente entre os historiadores do cinema, mas ressalta-se que houve filmes mudos após 1927, que também foram incluídos nesta pesquisa.

A presente pesquisa pode ser classificada como histórica, já que se debruçou sobre fontes antigas, em vista a estabelecer discursos verossímeis sobre acontecimentos do passado (STRUNA, 2007). Mais precisamente, utilizou-se a história serial (BARROS, 2011, 2012, 2013). Também pode ser considerada qualitativa, dado o tipo de análise de dados que empreendeu (THOMAS, NELSON e SILVERMAN, 2007)

O *corpus empiricus* do estudo foi composto pelo conjunto de todos os filmes produzidos no Cinema Mudo, que corresponde, temporalmente, ao período 1895 a 1927 – ou seja, 32 anos. Em relação ao número de produções, não se encontrou informação precisa do tamanho desse arquivo. Não parece haver – ou, talvez, seja até mesmo impossível que haja – um catálogo total disponível para consulta. O mais próximo disso parece ser o *site* especializado *Internet Movie Database*⁹⁰ (IMDb, 2017).

Em consulta ao site, o número de produções mundiais se aproxima de 128 mil, com uma média de 4 mil por ano. Esta média, entretanto, é enganosa, já que o número de produções anuais variou bastante no período abrangido.

Boa parte desses filmes tem duração tipo curta-metragem, que são películas com até trinta minutos de duração. Ainda assim, seria inviável analisar todas essas produções e foi necessário, portanto, procedimentos de amostragem. Tal amostra não foi quantitativamente representativa, sendo estabelecidos critérios arbitrários de inclusão, exclusão e seleção não somente sistemáticos, mas também abrangentes e preliminares (sem assistir).

Foi realizada duas seleções: 1) uma seleção de filmes para serem assistidos; e, 2) uma seleção a partir desta primeira seleção de filmes para serem analisados e comporem as séries históricas.

Dentre as várias possibilidades de critérios para seleção, além do recorte no Cinema Mudo – decidiu-se por compor séries fílmicas com critérios variados, conforme a relevância apontada por historiadores do cinema (COUSINS, 2011,

⁹⁰ O IMDb (2017) é uma base de dados online, criada em 1990, sobre filmes, programas de televisão, cinema, dentre outros materiais audiovisuais. Atualmente, a empresa Amazon é a proprietária do site.

2013; SABADIN, 2000), que podem ser baseadas num ator – como Chaplin, por exemplo; num diretor – como D. W. Griffith, por exemplo; num estúdio, como a Gaumont, por exemplo.

Optou-se pelo critério temporal em vista da ambição historiográfica da presente pesquisa; e, optou-se por variar o critério de seleção das séries fílmicas para buscar dar conta de abranger as características dos diversos agentes relevantes na história do Cinema Mudo, em vista de abarcar a quantidade e a pluralidade do público que teria assistido a tais filmes. Todos os agentes citados – sejam de qual tipo forem – por esses historiadores do cinema foram usados para constituir uma série a parte.

Cada série fílmica foi composta por um número variável de filmes, de acordo com às características da filmografia e dos critérios especificados, podendo haver estudos de casos ou séries com centenas de filmes de curta-metragem. Deu-se preferência a analisar a filmografia muda de cada um desses agentes, mas em alguns casos, optou-se por utilizar uma seleção fílmica realizada para alguma coleção, comercializada por empresas de restauração.

Ao todo, compôs-se doze dessas séries fílmicas, de acordo com os seguintes critérios, carga horária total e número de filmes:

n	Título	Critério	Carga horária (min)	n filmes
1	Sergei M. Eisenstein	Diretor	82	1
2	Georges Méliès	Realizador ⁹¹	897	199
3	Biograph	Estúdio	621	318
4	Gaumont	Estúdio	383	104
5	Harold Lloyd	Realizador	1537	29
6	Max Linder	Ator	197	4
7	Expressionismo alemão	Movimento cinematográfico	772	8
8	D. W. Griffith	Diretor	88	1
9	Buster Keaton	Realizador	401	19
10	Roscoe Arbuckle	Realizador	336	14

⁹¹ No Cinema Mudo, muitas vezes uma mesma pessoa realizava todas as funções – direção, roteiro, produção, atuação, montagem e edição - envolvidas na produção, que, posteriormente, viriam a ser divididas entre vários profissionais distintos. Por se tratar de casos desse tipo, optou-se por utilizar o termo “realizador” ao invés de listar todas as funções que eram realizadas.

11	Hardy e Laurel	Atores	493	25
12	Charles Chaplin	Realizador	2301	84
Total			8108 (135 h)	806

Cada subsérie destas foi analisada separadamente e compôs um estudo a parte. Os procedimentos específicos de amostragem foram descritos mais detalhadamente nestes estudos⁹². No presente artigo, buscou-se dar conta de abranger o conjunto das doze séries fílmicas analisadas e propor uma história serial geral, a título de tese.

A coleta de dados numa pesquisa como essa pode ser entendida como o processo de busca dos filmes, coleta de dados preliminares para aplicação dos critérios de inclusão/exclusão, acesso aos filmes e coleta de dados dos conteúdos dos filmes. Excetuando esta, a internet foi o principal instrumento para os demais.

Sites especializados, tal como o IMDb (2017), auxiliaram nesse processo, por possuírem catálogos abrangentes e busca com filtros, além de outras informações. O acesso aos filmes se deu através da internet. Obras produzidas há 70 anos já estão em domínio público (BRASIL, 1998). Portanto, em 2018, filmes anteriores a 1948 podem ser encontrados gratuitamente na internet, como, por exemplo, pela plataforma *YouTube*. Em vista do período de investigação, todos os filmes que compuseram este estudo já estão em domínio público e disponíveis gratuitamente na internet, sem incorrer em crime de pirataria.

Para a reprodução dos filmes foi utilizado um notebook, com *software* de reprodução multimídia típico, tal como o *Windows Media Player*. Já para a coleta de dados dos conteúdos dos filmes, realizou-se o fichamento dos materiais, a identificação e catalogação de conteúdos de trechos específicos relevantes, assim como a análise posterior, com auxílio do software de edição de texto *Microsoft Word*.

Para o recorte de trechos e outras edições, foi utilizado o *software Windows Movie Maker*. A título de ilustração, compôs-se a partir desses trechos uma montagem documental, disponibilizada no canal do *youtube* do pesquisador

⁹² Os estudos das sub-séries de Eisenstein e de Méliès, por exemplo, já foram publicados como artigos em Santolin e Rigo (2019) e em Santolin (2021), respectivamente.

(CEZAR BARBOSA SANTOLIN, 2021). No material produzido, pode-se consultar exemplos dos trechos filmicos alocados em cada uma das vinte categorias temáticas.

Num primeiro momento, a pesquisa consistiu na leitura de fontes secundárias, sobre a história do Cinema Mudo, para identificar agentes considerados relevantes. Tendo feito isso, buscou-se catálogos cinematográficos abrangentes, nos sites especializados supracitados, para definir as séries filmicas específicas que seriam assistidas.

Em posse dessas listas, acessou-se os filmes, como exposto. Os filmes foram, então, assistidos e fichados, para a realização de uma pré análise, de modo a escolher os filmes e trechos mais significativos e relevantes para compor a amostra para análise mais detalhada. Posteriormente, portanto, os filmes selecionados foram revistos, sendo alvo de análises mais detalhadas, conforme explicado adiante.

A análise e a interpretação dos dados das séries filmicas foram inspiradas numa análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana (FOUCAULT, 2008), e de uma teoria hermenêutica filosófica, concepção gadameriana (GADAMER, 2014) nas séries filmicas. Mas para a apresentação dessa tese geral, optou-se por uma análise mais semelhante à análise de conteúdo (BARDIN, 2010). A opção por essa metodologia, deu-se, entre outros fatores, por ser uma metodologia que, de alguma forma, possibilitou-nos apresentar em um único artigo uma síntese da produção de toda a produção cinematográfica analisada.

Ainda que neste artigo final a apresentação dos resultados tenha sido através de categorias temáticas, com o uso de um rótulo – mais semelhante à um núcleo conceitual – estas provieram de formações discursivas mais amplas, tal qual o conceito foucaultiano⁹³, às quais, aqui, neste material, não serão analisadas em

⁹³ Para Foucault (2008), o discurso é um conjunto de enunciados, que se apoiam numa mesma formação discursiva, dentro de um campo discursivo. Uma formação discursiva “constitui, em sentido estrito, grupos de enunciados, isto é, conjuntos de performances verbais que não estão ligadas entre si, no nível das frases, por laços gramaticais (sintáticos ou semânticos); que não estão ligados entre si, no nível das proposições, por laços lógicos (de coerência formal ou encadeamentos conceituais); que tampouco estão ligados, no nível das formulações, por laços psicológicos (seja a identidade das formas de consciência, a constância das mentalidades, ou a repetição de um projeto); mas que estão ligados no nível dos enunciados” (p.131-132)

profundidade. Destaca-se, entretanto, que tais conceitos, teorias e metodologias podem se articular sem dificuldades. Primeiramente, filmes são representações – não por não serem a realidade, pois isso se chocaria com certos detalhes teóricos da análise discursiva da enunciação foucaultiana, mas por não estarem presentes, tal como Moscovici (2010) conceitua etimologicamente. Tais representações são premissas de discursos, que são conjunto de enunciados. Cada enunciado, por sua vez, tematiza algum tópico, sendo possível identificar núcleos temáticos, tal como na Teoria do Núcleo Central (TNC), esta sub-teoria da Teoria das Representações Sociais (TRS). Aqui, portanto, apresentou-se a quantificação da frequência de ocorrência dos núcleos centrais temáticos contidos nas representações sociais nos discursos cinematográficos, com metodologia tipicamente de análise de conteúdo.

Dos filmes selecionados após a primeira assistência foram extraídos trechos, dos quais se buscou identificar enunciados a respeito da obesidade, dos precursores conceituais da obesidade e/ou dos obesos. Um mesmo trecho ou filme pode conter mais que um enunciado, pertencente a uma ou mais formações discursivas.

Posteriormente, os enunciados semelhantes foram agrupados em formações discursivas e as análises e interpretações foram apresentadas, juntamente com alguns trechos que as embasaram na montagem documental. Também foram apresentadas as quantificações de cada categoria temática.

Apresentação e discussão dos resultados

Algumas considerações acerca da amostra assistida que compôs o estudo podem ser relevantes e fornecer respostas importantes, inclusive quantitativamente. Primeiramente, a amostra fílmica total correspondeu a 806 filmes, o que, dada a produção do período do Cinema Mudo, de cerca de 131 mil filmes (IMDb, 2017), corresponde a somente 0,6% desse total.

Não houve a pretensão de obter uma representatividade quantitativa na amostragem. Ainda que tenha se levado em consideração a relevância do realizador, não se pode dizer que houve uma representatividade qualitativa, pois

seria mais difícil de ser estabelecida. No caso desta pesquisa, buscou-se através de fontes secundárias – historiadores do Cinema Mudo (SABADIN, 2000; COUSINS, 2013) – indicações de quais teriam sido os realizadores e obras mais importantes do período. Sem dúvida, não é o melhor método para se buscar uma representatividade qualitativa. A princípio, pensou-se nas bilheterias, mas no Cinema Mudo o sistema de verificação de bilheterias era muito deficitário. Assim, optou-se por aquele critério.

Dos 806 filmes assistidos, em 119 houve algum conteúdo considerado relevante. Desse modo, foi essa a quantidade de filmes que compôs, no fim, a série histórica geral, o que reduz ainda mais a amostra a cerca de 0,1% da produção fílmica geral do período. Ressalta-se que, ainda que aqui estejam sendo consideradas como uma série, na verdade, esses filmes compuseram sub-séries, que foram analisadas separadamente, como destacado anteriormente.

No quadro abaixo (Quadro 1), pode-se observar as frequências absoluta e relativa entre a produção anual (IMDb, 2018) e a amostra selecionada:

Ano	N	n	% prod. anual	1907	2475	3	0,12	1920	4417	6	0,14
1895	115	0	0	1908	4269	7	0,16	1921	4167	9	0,22
1896	832	0	0	1909	5416	2	0,04	1922	3552	4	0,11
1897	1342	1	0,07	1910	6403	1	0,02	1923	2998	2	0,07
1898	1769	1	0,06	1911	6439	1	0,02	1924	3050	3	0,10
1899	1800	1	0,06	1912	8452	0	0,00	1925	3272	3	0,09
1900	1838	6	0,33	1913	9542	0	0,00	1926	2966	1	0,03
1901	1759	3	0,17	1914	8994	13	0,14	1927	3050	3	0,10
1902	1815	1	0,06	1915	8417	4	0,05	1928	3267	7	0,21
1903	2671	3	0,11	1916	6939	3	0,04	Total	131443	119	0,1
1904	1824	3	0,16	1917	5502	9	0,16				
1905	1705	7	0,41	1918	4586	6	0,13				
1906	1862	2	0,11	1919	3938	4	0,10				

Ao plotar graficamente estes dados, inserindo uma linha de tendência linear, percebe-se que a progressão da produção anual foi mais intensa do que a quantidade de filmes selecionados. Este aspecto é importante para considerações a respeito de tendências temporais – para que a amostra não gere um efeito de miragem e leve a conclusões errôneas a respeito do aumento do número de tematizações sobre a obesidade e seus precursores conceituais.

Em termos de duração, já que no Cinema Mudo os filmes podem durar segundos ou mais de 30 minutos, os 806 filmes selecionados somaram um total de 135 horas, o que dá uma média de 9,6 minutos para cada filme.

Desse total de filmes, foram extraídos 243 trechos considerados relevantes, que somados em suas durações totalizaram 3h 50 min. – ou cerca de 3% do tempo dos filmes selecionados. Ao se perguntar, portanto, se o Cinema Mudo tematizou muito ou pouco a obesidade, a corporeidade gorda, a corpulência, etc. pode-se considerar, em vista da série histórica analisada, que foi relativamente muito pouco tematizada.

Classificando, ainda, os trechos selecionados em tematizações diretas ou indiretas, chegou-se à conclusão de que em 221 (91%), dos 243 trechos extraídos, a temática foi abordada indiretamente. Em alguns casos, a tematização foi até mesmo implicada – ou seja, em decorrência da corporeidade do ator, sem que se saiba se foi proposital ou não essa escolha pelo diretor.

De todo o material analisado, portanto, houve somente 22 tematizações diretas da corporeidade gorda, da corpulência, etc. Quando se analisa temporalmente, a tematização direta não mostrou uma tendência de crescimento relevante, mantendo uma média de cerca de uma tematização direta por ano no período analisado. A linha de tendência é discretamente ascendente, mas não equivalente à da produção anual. Ou seja, em outros termos, o crescimento de produções não levou ao aumento do número de tematizações diretas. Também a fixação dos novos valores atribuídos à corporeidade gorda ao longo do período analisado não impactou no conteúdo das produções analisadas em relação ao número de tematizações diretas.

Ressalta-se, entretanto, que a possível influência sociocultural que o cinema pode ter tido sobre esta temática prescinde de uma tematização direta. Ao contrário,

a tematização indireta nas RS pode até mesmo ser mais eficaz para a divulgação de ideias e de valores. Basta perceber como, a partir de fundamentação psicossociológica, peças publicitárias contemporâneas exploram com muito mais frequência a veiculação indireta de ideias e valores do que a explicitação das mensagens discursivas de modo claro, direto, objetivo e racional. A adoção dessa estratégia por parte desta indústria sugere que uma tematização indireta é mais eficiente para influenciar o comportamento.

A relativa pouca tematização e a predominância de tematizações indiretas no Cinema Mudo não refutam a hipótese de que o cinema possa ter sido uma ferramenta midiática de massa na divulgação da inversão valorativa relacionada à corporeidade gorda-corpulenta. Um único filme pode assumir uma importância incompatível com sua pouca representatividade quantitativa, se ele tiver sido muito assistido, “marcado uma época”, adentrado o imaginário social.

Formações discursivas

As análises dos enunciados contidos nos núcleos centrais (NC) das representações sociais (RS) permitiram identificar certas formações discursivas (FD) mais ou menos recorrentes. Cada um dos 243 trechos foi classificado em uma ou mais destas formações, constituindo ao todo vinte categorias distintas, conforme o quadro abaixo:

n	Categoria	nº trechos
1	Coragem	3
2	Sanidade	5
3	Generosidade	8
4	Gula	9
5	Alegria	10
6	Forma	10
7	Beleza	11
8	Compaixão	12
9	Volume	13

10	Apetite sexual	14
11	Mobilidade	17
12	Habilidade	21
13	Atratividade	21
14	Peso	23
15	Aptidão cardiorrespiratória	24
16	Moralidade	27
17	Perspicácia	49
18	Força	50
19	Posição socioeconômica	65
20	Agressividade	82
TOTAL		474

Na categoria denominada “Coragem”, as ações de personagens corpulentos aparecem associadas à comportamentos que expressam valentia, bravura ou covardia. Neste caso, os três trechos encontrados não apresentaram consistência discursiva, retratando o personagem tanto como corajoso quanto como medroso. A tematização que associa a corporeidade à tais comportamentos foi somente indireta-implicada por conta do corpo do ator.

Uma segunda categoria denominada “Sanidade” associa a corporeidade corpulenta, gorda, etc. à questões de saúde. Somente o curta-metragem Hidroterapia Fantástica (1909) (GEORGES, 2010), de Méliès, tematiza diretamente e patologiza a condição em relação à dificuldade de mobilidade. Em outros três trechos encontrados, a corpulência de personagens é indiretamente vinculada à loucura. Ainda que se tenha pontuado as ocorrências enunciativas patologizantes, deve-se considerar todos os demais trechos, que silenciam sobre a questão da saúde, que não patologizam, como prenes de enunciados não patologizantes.

Na formação discursiva denominada “Generosidade”, comportamentos generosos ou egoístas de personagens corpulentos foram identificados em oito trechos. As atitudes são em relação à comida e à dinheiro (gorjetas). Para ambos os casos, houve ocorrências de egoísmo e de generosidade.

Diferentemente dos enunciados presentes na formação discursiva “Gula”, em que houve uma grande consistência no núcleo central das representações sociais. Em todos os 9 trechos encontrados o personagem corpulento é associado a um comportamento alimentar desmesurado, excessivo. Deve-se ressaltar que foi pouco tematizado, quando comparado à quantidade de trechos de outras formações discursivas. Também é necessário pontuar que a gula, neste caso, não esteve atrelada à teologia cristã, pecados, etc., tal como no período medieval (SANTOLIN e RIGO, 2012a).

Igualmente, na formação discursiva denominada “Alegria”, houve uma consistência total nos dez trechos encontrados, apresentando o personagem corpulento com comportamento alegre, brincalhão, feliz. Talvez seja possível contrapor essa categoria à última, “Agressividade”, com maior ocorrência de trechos entre todos, na qual os personagens corpulentos se mostram com frequência agressivos, irascíveis, violentos, bravos, mal-humorados. Deve-se pontuar, entretanto, que nestes casos, esse tipo de comportamento emergia como reação à alguma trapalhada causada pelo *clown* magro, que vitimava o gordinho. Quando não, houve também muitos casos em que o vilão da trama era corpulento, agindo de modo gratuitamente e originalmente desse modo.

Na formação discursiva denominada “Forma”, os enunciados são de referência à forma corporal ou especificamente ao formato da barriga. Em algumas ocorrências, houve *gags* cômicos em cima disso, no qual o personagem encorpado entala em algo – seja uma cadeira, um barril ou na porta. Apesar de ser descritivo – não associativo, como as demais categorias vistas até aqui – entende-se que tais tipos de discursos reduzem o sujeito à sua corporeidade, dando destaque ao aspecto negativo dessa forma corporal. Em todos os 10 trechos, o núcleo central da representação social enunciou desvalorização desse modo.

Em relação à “Beleza”, os enunciados presentes nos 11 trechos expressavam juízo de valor a respeito da estética corporal dos personagens com corpulência excessiva. Percebeu-se, neste caso, uma tendência histórica, havendo representações sociais cujo núcleo central enunciavam valorização da beleza de certa corpulência feminina na primeira década do século XX; enquanto a partir daí os enunciados mudam radicalmente, expressando desvalorização, ridicularização,

sugerindo feiura. Um ponto interessante nesta formação discursiva é que todos os trechos encontrados enunciavam algo a respeito da beleza da corpulência feminina – nenhum da masculina.

Em doze trechos houve enunciados relacionados à “Compaixão” do personagem corpulento. Em metade dos casos, apresentou-se compassivo para determinada situação, enquanto em metade se comportou de modo misantropo. Não se identificou uma tendência histórica no NC das RS neste quesito.

Já em relação ao “Volume” corporal, houve grande homogeneidade na formação discursiva, contabilizando treze trechos que enunciaram que a circunferência abdominal dos corpulentos era excessiva. Quase todos os trechos almejavam a comicidade, através de situações em que o barrigudo entalava em alguma passagem estreita, podendo ser os braços de uma cadeira, um barril, um cano, uma roupa ou até mesmo pela porta. Percebeu-se uma linha de tendência crescente no número de trechos selecionados com este NC nas RS analisadas para o período pesquisado.

Também em relação ao “Apetite sexual” ocorreu uma homogeneidade discursiva, enunciando que os corpulentos são libidinosos. Em alguns casos, os personagens demonstravam ser atraentes também, o que nos permite vincular esta categoria com aquela denominada “Atratividade”. Na primeira formação encontrou-se 14 trechos, enquanto nesta 21. Em ambas formações, a corpulência excessiva, a barriguinha sobressalente, etc. não foram representadas como problemas para relacionamentos amorosos ou como inibidor do desejo sexual feminino ou masculino. Houve uma tendência histórica de aumento do número de trechos identificados maior no caso do apetite sexual do que na atratividade. Deve-se destacar, entretanto, que na categoria relacionada à atratividade houve uma certa inconsistência discursiva, havendo enunciações opostas, na qual enunciou-se que mulheres corpulentas não são atraentes. Quanto a isto, houve uma tendência nos NC das RS da atratividade para a não atratividade no período de cerca de 30 anos investigado. Também vale a pena ressaltar que percebeu-se o que se denominou de “viés de corporeidade” na produção por parte do realizador, já que os filmes escritos, dirigidos e protagonizados por Roscoe Arbuckle colocavam quase que unanimemente o “gordinho-protagonista” como conquistador, enquanto em filmes

realizados por magros, como Buster Keaton, Charles Chaplin e Harold Lloyd, enunciava-se o oposto.

Também vale mencionar o fato biográfico de acusação contra Arbuckle de estupro, do qual, posteriormente, fora inocentado, mas que destruiu sua carreira (SABADIN, 2000). Por fim, destaca-se que ao longo do Século XX as RS relativas à sexualidade de obesos irá se inverter, tal como na obra literária – e depois na adaptação cinematográfica – *O martírio do obeso* (1922), de Henri Beraud, no qual um obeso protagoniza uma história em que sua atratividade, *sex appeal* (apelo sexual) e sexualidade são motivo de chacota.

Na categoria “Mobilidade”, em que 17 trechos foram alocados, a formação discursiva traz enunciados a respeito da capacidade de se movimentar dos personagens corpulentos. Em metade destes trechos, o NC das RS enuncia que essa condição corporal acarreta algum grau de dificuldade de mobilidade, enquanto na outra metade, personagens corpulentos não são representados com essa incapacidade. Além dessa inconsistência discursiva na associação entre certa corporeidade e certa capacidade física, também não houve uma tendência histórica clara que fosse de um tipo para outro, havendo recorrências de ambos enunciados. A tematização dessa formação discursiva não aumentou dentro do período investigado, apresentando uma leve tendência de aumento, que segue quase a linha de tendência do número de filmes que compuseram a amostra. Logo, pode-se considerar que manteve-se uma certa média do número de tematizações a respeito da mobilidade corporal dos personagens corpulentos.

A próxima categoria “Habilidade” trata de uma formação discursiva próxima à questão da mobilidade, mas não idêntica. Aqui o que foi tematizado é a habilidade motora para realização de tarefas. Das 21 ocorrências, em somente 7 o personagem corpulento demonstra habilidade. Todos esses trechos foram encontrados nas obras realizadas por Roscoe “Fatty” Arbuckle, em que ele escreveu, dirigiu e protagonizou a trama, reforçando a tese do enviesamento supra citada. Em seus filmes, o próprio Arbuckle dança muito bem, acerta tiro até de costas, sobe saltando sobre um cavalo, demonstra habilidade no manuseio de uma bengala. Nas demais ocorrências desta categoria, os personagens gordinhos são representados como atrapalhados, inábeis ou descoordenados.

Na categoria denominada “Peso”, os enunciados são de cunho descritivos – apesar de reduzirem os personagens a esta característica – a respeito da grande massa corporal dos personagens corpulentos. O NC destas RS enuncia, basicamente, que os corpulentos são pesados. Isso, entretanto, não diz nada a respeito do juízo de valor que foi estabelecido a este respeito. Houve trechos encontrados em que esse peso “excessivo” é inserido num discurso que postula essa característica como favorável, por exemplo, em lutas corporais, tal como nos filmes de Georges Méliès. Já nos filmes de Max Linder, por exemplo, ser pesado figura como algo negativo, que vai, inclusive, levar à não atração sexual por mulheres. Em Chaplin, também, ser pesado é consistentemente retratado como algo negativo. Enquanto em Hardy & Laurel (*O gordo e o magro*), as três ocorrências que enunciam algo a respeito disso são inconsistentes discursivamente em seus conteúdos, hora sendo representada positivamente, hora sendo representada negativamente. Quando se analisa a historicidade do NC destas RS não se percebe uma tendência histórica inequívoca a esse respeito e nem uma tendência à maior tematização desta característica corporal dos personagens no período investigado.

Os trechos identificados que tematizaram algo a respeito da “aptidão cardiorrespiratória” dos personagens corpulentos se dividiram basicamente em enunciados que associaram a condição à uma inaptidão ou enunciados que representaram esses personagens sem dificuldades cardiorrespiratórias para realizar atividades semelhantes à de outros personagens, tais como correr. Todas as 24 ocorrências foram tematizações indiretas, nas quais a associação não foi explicitada ou indicada claramente. Houve uma tendência ao crescimento do número de tematizações ao longo do período. Do total, 16 eram RS enunciativas de aptidão, enquanto 8 eram de inaptidão. Não houve uma tendência histórica clara quanto a isso, havendo recorrências de enunciados que normalizaram a aptidão cardiorrespiratória dos personagens mesmo ao final do período investigado.

Houve, também, na história da obesidade, discursos que vinculavam a condição à tendências éticas e morais, geralmente a partir do pressuposto de excessos alimentares – ou seja, da gula – e de fundamentos teológicos (SANTOLIN e RIGO, 2012a). Esse tipo de juízo moral aparece nas RS fílmicas – mas sem fundamentações religiosas – através dos padrões éticos e morais que os

personagens apresentam. Assim, na categoria “moralidade” alocou-se trechos identificados que enunciavam direta ou indiretamente algo a respeito dessa questão. Somente em duas das 27 ocorrências houve associação com comportamentos morais, enquanto nas demais os personagens cometeram roubos, assaltos, violências, assédios e adultérios. Em nenhuma dessas vilanias houve uma tematização direta da corpulência dos personagens. Houve uma discreta tendência histórica de aumento do número de ocorrências.

Quanto à “perspicácia”, os enunciados mais frequentes nos trechos são de ingenuidade, em que o personagem corpulento – ainda que representado forte, intimidador, e agressivo – é enganado por um personagem magro, mas mais esperto que ele. Essa formação discursiva, que associa a corpulência, a gordura corporal “excessiva”, à determinada capacidade intelectual não é nova, estando presente já, pelo menos, nos séculos XVIII e XIX, quando era proclamado que a gordura corporal “embotava os sentidos” e a inteligência (SANTOLIN, 2012). Houve prevalência desse tipo de enunciado, mas também houveram ocorrências oposta, em que o personagem gordinho se mostrava mais esperto e enganava o magro. Houve uma tendência histórica mais aguda de aumento na tematização. Todos os trechos foram classificados como tematizações indiretas.

Essa categoria, portanto, esteve relacionada à próxima, “força”, já que em muitas ocorrências a perspicácia de um personagem magro era representada como superior à força de um personagem gordo. Também esteve relacionada à categoria “agressividade”, já que em muitos casos a demonstração de força física esteve atrelada à algum tipo de violência, luta ou agressão. Pode-se dizer que o NC das RS cinematográficas da obesidade nos filmes analisados enunciou quase que unanimemente a associação entre a corpulência “excessiva” e uma grande força física. Foi uma das qualidades positivas mais fortemente atreladas aos personagens corpulentos.

Por fim, a outra qualidade positiva associada aos personagens corpulentos com maior ocorrência nos trechos foi uma posição socioeconômica favorecida. Reis, príncipes, princesas, nobres, ricos, chefes, patrões, supervisores, juizes, sultão, policiais, diretor, capitão, dentre outras posições superiores. A tematização dessa associação foi sempre indireta e manteve uma média de cerca de 2 trechos por ano

no período investigado, apresentando uma tendência histórica quase constante. Nem sempre a posição socioeconômica salvaguardava esses personagens das agruras das irreverências dos *clowns* – pelo contrário: parecem incitar tais provocações. Nisso, pode-se cogitar que tais RS figuravam como espelhos da realidade circundante da época, mas que serviam de expurgo para uma resistência à dominância dos gordos ainda na virada do século. Em alguns casos, percebeu-se uma verdadeira “hierarquia da barriga”, como em Méliès (SANTOLIN, 2021) ou em Eisenstein (SANTOLIN e RIGO, 2019).

Considerações finais

Em vista do que já se sabe a respeito da história da obesidade e de seus precursores conceituais e levando em consideração a hipótese que guiou a presente pesquisa, os resultados encontrados permitem concluir que o Cinema Mudo – enquanto ferramenta midiática de massa – divulgou certo processo histórico de inversão de valores a respeito da corpulência e da gordura corporal consideradas excessivas.

O ideal, metodologicamente, para investigar se houve um processo de influência social, que seria um propósito mais profundo desta iniciativa de pesquisa, seria incluir o estudo da recepção cinematográfica – e não somente focado na produção. Mas sem um sistema de bilheterias bem estruturado neste período, não se sabe nem mesmo qual o tamanho do público que assistiu cada filme. Pode ser que apesar da baixa ocorrência de uma categoria temática, determinada obra tenha tido um público espectador muito grande.

Ainda assim, entretanto, ainda faltaria incluir fontes secundárias do período para estudar a recepção à tais peças culturais – o que também não foi realizado, constituindo-se numa limitação significativa deste estudo. Destaca-se, entretanto, que a análise da produção é, necessariamente, prévia à análise da recepção e demais contextualizações, não reduzindo a importância dos achados.

Tal como se demonstrou em Santolin (2012), o processo de inversão valorativa foi prévio ao processo histórico de patologização em outros tipos de

fontes. Entende-se que por se prestar mais ao entretenimento, o Cinema seria mais propício à discursos daquele tipo do que deste. Dada a quantidade diminuta de ocorrências, pode-se considerar refutada a hipótese que o cinema mudo teria tido um papel importante na divulgação do discurso patologizante da obesidade e de seus precursores conceituais. Ainda assim, pode-se encontrar uma fonte histórica primária importante, com discurso patologizante, em *Hidroterapia Fantástica*, de 1909 (GEORGES, 2010).

Apesar do caráter cômico, este filme está repleto de enunciados que afirmam que a gordura corporal excessiva é uma doença. Se uma outra fonte semelhante à essa não for encontrada, esta obra cinematográfica será a mais antiga em que se encontra a patologização da obesidade e, portanto, torna-se uma peça importantíssima no quebra-cabeça histórico.

Do ponto de vista das Teoria das Representações Sociais, de Moscovici (2010), e da Teoria dos Núcleos Centrais, de Abric e Flament (PATRIOTA, 2020; SÁ, 1996), pode-se dizer que as representações sociais de patologização da condição ainda eram periféricas ao invés de centrais.

Do mesmo modo que os achados na pesquisa com outros tipos de fontes em Santolin (2012), este filme também era francês, sugerindo ter sido este país um dos criadores e divulgadores dos novos valores e, posteriormente, da patologização da condição.

Contextualizando minimamente os resultados do presente estudo, deve-se destacar que o período do cinema mudo foi conturbado, perpassado pela Primeira Guerra (1914-1918), que quase monopolizou tematicamente as atenções sobre o conflito mundial, gerando mais produções sobre este assunto, o que reduz a probabilidade de tematizações sobre a obesidade e seus precursores conceituais.

Também a partir disso, pode-se imaginar que a Segunda Guerra (1939-1945) deve ter tido efeito semelhante e que, conseqüentemente, pode ser que após isso os cineastas tenham pautado mais o tema de interesse desta pesquisa. Isso sugere novas pesquisas semelhantes à essa com períodos posteriores. Cogita-se que também a criação da Organização Mundial da Saúde (OMS) e a divulgação, por esta entidade, de um conceito alargado de saúde possam ter incentivado a popularização da patologização da obesidade após 1948 (SCLIAR, 2007).

A ramificação das formações discursivas encontradas nos filmes se assemelha à encontrada em outros períodos da história da obesidade (SANTOLIN, 2012). As representações sociais produzidas indicam discursos que transitam por uma certa lógica, proveniente de um plano de emanção discursiva (FOUCAULT, 2008), relacionado intimamente à própria essência da problematização, que é corporal, a princípio, mas que, logo, é correlacionado espuriamente a questões que pouco tem a ver com o corpo.

Na proposta historiográfica foucaultiana (FOUCAULT, 2008), não se busca reduzir a complexidade dos acontecimentos do passado à uma história linear. Ainda que se tenha analisado se havia uma “tendência linear” no aumento ou na redução da frequência de ocorrência de cada categoria temática, o propósito foi mais dar historicidade numa análise temporal das RS, tal como propõe Moscovici na TRS – e não linearizar a história. Seria temerário tentar contar uma história da obesidade no cinema mudo linearmente. Como se demonstrou, até houve formações discursivas que tiveram certa mudança “definitiva” no período – rupturas relativas – mas quase todas apresentaram recorrências nos conteúdos enunciativos. Os enunciados presentes nos discursos se repetem e se opõem – às vezes, num mesmo realizador, às vezes em outros.

Também se destacou nas análises e interpretações, a ambiguidade, ambivalência e inconsistência nos conteúdos das enunciações. Aconteceu de um mesmo filme conter enunciados perfeitamente opostos sobre um mesmo núcleo central temático. Talvez isso reflita um momento de mudança de valores, um período transitório, em que ainda não se fixaram as novas concepções a respeito do corpo, mas que a corpulência já perdia sua positividade valorativa.

Pode-se perceber que o processo de objetivação (naturalização) (MOSCOVICI, 2010) dos novos valores estava em situações distintas para cada característica associada à corpulência excessiva. Em poucos casos, como na formação discursiva que emite juízo de valor sobre a estética corporal (beleza), pode-se identificar uma descontinuidade definitiva nas representações sociais

encontradas. O processo psicossocial denominado ancoragem⁹⁴, neste caso, deve ter se dado previamente àqueles casos com maiores ambiguidades.

Por fim, reitera-se a relevância desta pesquisa na perspectiva dos estudos socioculturais e históricos. Para além de aprimorar a filosofia da saúde, urge investigar como se criam, divulgam e vendem novas doenças, dado o fato que ocorreu um aumento considerável no número de doenças listadas na Classificação Internacional das Doenças (CID), publicadas pela OMS e seguidas pelo Sistema Único de Saúde (SUS) brasileiro, ao longo do século XX. Muitas dessas doenças se parecem mais com estratégias biopolítica de normalização (FOUCAULT, 2001). Neste sentido, a obesidade se torna um estudo de caso, cuja história pode ter muito a ensinar não somente sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro.

Referências

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. 5ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

_____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

_____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BÉRAUD, Henri. **O martírio do obeso**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9610.HTM . Acesso em 25 de Agosto de 2018.

CEZAR BARBOSA SANTOLIN. Canal da plataforma de vídeos YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC_JQQdG5RtZA7UnVbM6boPQ. Acesso em 11/01/2021.

COUSINS, M. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

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

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

⁹⁴ Na TRS, explicando em termos simples, ancorar é tornar familiar algo que antes era estranho, tal como um atalho cognitivo.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GEORGES Méliès: the first wizard of Cinema (1896-1913). Direção de Georges Franju. Coleção. Lobster films. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2010.

PATRIOTA, L. M. Teoria das Representações Sociais: Contribuições para a apreensão da realidade. Disponível em: [http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%2C%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20\(1961\).&text=\(Abric%2C%201998%3B%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986\)](http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%2C%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20(1961).&text=(Abric%2C%201998%3B%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986).). Acesso em 18 de Setembro de 2020.

SÁ, C. P. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. *Temas em psicologia*, nº 3, 1996, p.19-33. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1996000300002 Acesso em 17 de Setembro de 2020.

SABADIN, C. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), 2012.

SANTOLIN, Cezar B. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724> Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. *FIEP BULLETIN* - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012a.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. *Movimento*. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

_____. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? Anais do VI Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte. Set./2012. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2011/2011/paper/view/3079> Acesso em 15 de Outubro de 2020.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SCLIAR, Moacyr. História do conceito de saúde. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 17(1):29-41, 2007.

STRUNA, Nancy. L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry. R.; NELSON, Jack. K.; SILVERMAN, Stephen. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

5 Conclusões

Ao chegar ao fim deste trabalho, cabem algumas conclusões reflexivas, para além das apresentadas no artigo final da tese. Primeiramente, o fundamento teórico-metodológico utilizado se mostrou funcional, permitindo a produção de um conhecimento que, apesar de carecer de certos elementos de cientificidade, consegue dar conta de vários outros aspectos que podem ser considerados rigorosos num saber, tais como a apresentação dos dados que embasam os resultados e a abertura às críticas ao conhecimento produzido. Para os interessados num saber fundamentado e crítico, isso é necessário para a produção de uma boa história, que foi o que se buscou empreender.

Um segundo ponto a destacar é a respeito da estruturação e organização da tese. A história serial demonstrou ser útil também para a produção em série de artigos, mais ou menos independentes entre si. Colocando-os todos juntos, pode-se julgá-los redundantes e, de fato, como o fundamento teórico-metodológico é o mesmo, há muito em comum entre eles, podendo incorrer em algo semelhante à um auto-plágio. Os artigos que não foram publicados ainda podem ser modificados antes da submissão, havendo a possibilidade de alterações que não incorram nisto, mas que preservem conteúdos semelhantes.

Uma questão correlata é a auto-citação – problema inevitável quando se aborda um assunto em que há pouquíssimos pesquisadores atuando. Mais que constrangedor, citar-se, por não haver outros trabalhos sobre o mesmo assunto, é solitário, equivalente a conversar sozinho. Lógico que o ideal e o desejado não seria isso, mas é o preço da originalidade da temática da pesquisa.

Mas o trabalho pode, ainda, ser acusado de ter sido fragmentado – a tal *salami science* – artifício usado por alguns pesquisadores para aumentar a produtividade. Quanto a isso, entende-se que não se incorreu neste desvio ético, por considerar que os materiais empíricos que delimitaram a produção de cada artigo são suficientemente relevantes – pela quantidade ou pela qualidade – e distintos para um estudo a parte – apesar do fundamento teórico-metodológico ser o mesmo. Além disso, todos os artigos já estão próximos dos limites de tamanho previsto em vários periódicos – o que justificaria, mais uma vez, as divisões.

Um terceiro ponto a comentar é a respeito da relevância para a Educação Física, já que a tese foi desenvolvida junto ao programa de pós-graduação desta área. Além dos argumentos apresentados na justificativa, considera-se útil a fundamentação teórico-metodológica para estudar o cinema, que poderia ser empregada para tratar de outros temas pertinentes à área, tal como o esporte, podendo ser usado, por exemplo, para a investigação de filmes sobre futebol.

Há também elementos teóricos que podem ser úteis para complexificar os estudos de linguagem dos movimentos corporais na Educação Física, uma subárea bastante carente de teorização adequada. Creio que a associação entre a teoria do cinema de Metz e a análise discursiva da enunciação de Foucault poderiam fornecer base teórica firme para tratar a linguagem do movimento corporal em termos mais sofisticados do que raramente é tratado na nossa área.

Já os resultados podem servir na graduação e na pós-graduação para perspectivar histórica e sócio-culturalmente o estudo da obesidade, no qual possa ser discutido também o papel das representações sociais e das mídias de massa nas práticas sociais e subjetivações de subgrupos diversos – tanto ao longo da história quanto na atualidade. Ainda que este tenha sido um estudo histórico, nada impede que a metodologia seja utilizada para pesquisas com fontes atuais.

Quanto à continuidade dos estudos sobre a história da obesidade, julgo promissor o uso de filmes como fontes, sugerindo o período da década de 50, após a Segunda Guerra (1939-1945) e a criação da Organização Mundial da Saúde (OMS), em 1948, como uma boa aposta para encontrar obras relevantes.

Uma segunda direção que poderia ser dada seria buscar uma contextualização das obras cinematográficas produzidas no período do Cinema Mudo. Neste caso, julgo conveniente se concentrar em outros tipos de fontes – como revistas e jornais – e na França, pelos resultados encontrados neste trabalho.

Por fim, cabe resignar-se com o que foi possível fazer nesses quatro anos diante as condições de produção que me foram oportunizadas. Com modéstia, resta admitir, tal como Leonardo Da Vinci, que “ofendi a Deus e aos homens, porque meu trabalho não atingiu a qualidade que deveria ter tido”.

Para defesa à tal imperfeição, advogo que não tive uma equipe com colaboradores, para só coordená-los, tal como os franceses Michel Foucault ou Georges Vigarello tiveram para realizar seus estudos históricos fantásticos no *Collège de France* ou na *École des hautes études en sciences sociales*, respectivamente. Não tive sequer afastamento integral remunerado junto à universidade para poder me dedicar somente à pesquisa. Tive que dividir meu tempo entre ministrar aulas, orientar alunos, coordenar projetos de extensão, grupos de pesquisas, fazer a tese, etc. Não tive, também, recursos para adquirir as coleções de DVDs ou um projetor multimídia para assistir aos materiais. Também não sou graduado em história, em sociologia ou em cinema.

Porém tive a sorte de ter saúde, disposição, ousadia de me lançar nas fronteiras da inter e transdisciplinaridade, de ser brasileiro e ter que me virar com o que tenho, de estar bem empregado, de ter tempo suficiente num emprego público, de ter um *notebook*, acesso à internet e aos materiais gratuitamente. Convenci-me, afinal, de que é possível fazer pesquisas mesmo em condições relativamente adversas.

Auto-avalio que, com isso, cumpri alguns objetivos do doutoramento, enquanto processo de formação de um pesquisador, pois vejo o quanto essa produção me produziu. Obviamente, tal como eu, os demais produtos – não sem menos importância – também precisam ser melhorados, restando temporariamente um misto de satisfação-insatisfação, dado que tudo é passível de aprimoramento e de retificações de suas imperfeições. Como este processo é infinito, é melhor entregar-se – enquanto produto – e entregar sua obra, ainda que imperfeita, a buscar a perfeição ideal, mas nunca entregar nada, como Da Vinci. Prefiro, como Julio Cesar, cruzar Rubicões, sob a máxima *alea jacta est* (a sorte está lançada) para, talvez, no fim, titulado, brindar *veni, vidi, vici* (vim, vi, venci).

Referências

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do Cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BACZKO, B. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p.296-332.
- BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. 5ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BARROS, J. A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de C. Humanas*, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.
- _____. A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales. *Hist. R., Goiânia*, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.
- _____. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BERNADET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- BESERRA, E. A.; e cols. Validação de métodos subjetivos para estimativa do índice de massa corporal em pacientes acamados. *Com. Ciências Saúde*. 2011; 22(1):19-26.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOX OFFICE MOJO. Disponível em: < <https://www.boxofficemojo.com/>>. Acesso em 16 de Julho de 2018.
- BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9610.HTM . Acesso em 25 de Agosto de 2018.
- CAROF, S. Les représentations sociales du corps “gros”. *Anthropologie & Santé*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/anthropologiesante/2396>. Acesso em 04 de Julho de 2018.
- CERTEAU, M. **A escrita da História**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- COUSINS, M. **The story of film: an odyssey**. Documentário baseado na obra homônima de Mark Cousins. Tradução e legenda Eduardo Friedman, BBC, 2011.

_____. **História do cinema:** dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CSERGO, J. et al. **Trop gros? L'obésité et ses représentations.** Autrement: França, 2009.

DURKHEIM, É. **As regras do método sociológico.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, U. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Interpretação e superinterpretação.** 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FERRARI, Flávia Dias. Começando pelo jogo: compreensão e linguagem em Gadamer. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Filosofia. Rio de Janeiro, 2010.

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

FOUCAULT, M. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GOFFMAN, E. **Estigma:** Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GRAUP, S.; e cols. Associação entre a percepção da imagem corporal indicadores antropométricos de escolares. *Rev. bras. Educ. Fís. Esp.*, São Paulo, v.22, n.2, p.129-38, abr./jun. 2008.

GUIMARÃES, P. M. Corpo e citação. In: SAURA, S. C.; ZIMMERMANN, A. C. (org.) **Cinema e corpo.** Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: <www.imdb.com> Acesso em 28/06/2017.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Senac, 2012.

LAUS, M. F.; e cols. Estudo de Validação e Fidedignidade de Escalas de Silhuetas Brasileiras em Adolescentes. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília, Out-Dez 2013, Vol. 29 n. 4, pp. 403-409.

MELO, V. A. Cinema e Esportes: diálogos. *Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano III, n1, 2011. Disponível em:

<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em 19 de Setembro de 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. As semióticas ou sêmias. In: MORIN, V.; BREMOND, C.; METZ, C. **Cinema, estudos de semiótica**. Petrópolis: Vozes, 1973, p.32-47.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2010.

PATRIOTA, L. M. Teoria das Representações Sociais: Contribuições para a apreensão da realidade. Disponível em: [http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%2C%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20\(1961\).&text=\(Ab%20ric%2C%201998%3B%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986\)](http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%2C%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20(1961).&text=(Ab%20ric%2C%201998%3B%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986).). Acesso em 18 de Setembro de 2020.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 11 de Agosto de 2017.

PISTONE, A. (2015). Film Not Found: Current Cinematic Representation of Fat Females and Scripting the Self. *BSU Honors Program Teses and Projects*. Item 102. Disponível em: http://vc.bridgew.edu/honors_proj/102. Acesso em 04 de Julho de 2018.

POPPER, K. **A lógica da pesquisa científica**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PUBLIC.DOMAIN MOVIES. Disponível em: <http://publicdomainmovies.net/> . Acesso em 19 de Agosto de 2018.

SÁ, C. P. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. *Temas em psicologia*, nº 3, 1996, p.19-33. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1996000300002 Acesso em 17 de Setembro de 2020.

SABADIN, C. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, C. B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante. Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

_____. História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès. *Motrivivência*. V. 33, n. 64, 2021, p.1-21. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/77724> Acesso em 10/03/2021.

SANTOLIN, C. B.; RIGO, L. C. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? *Anais do VI Congresso SulBrasileiro de Ciências do Esporte, 2012a*. Rio Grande (RS). Disponível em: <
<http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccepted>>. Acesso em: 19/06/2017.

_____. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. **Movimento**. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan. /Mar. de 2015.

_____. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em *A greve (1925)* de Eisenstein. *Movimento*. V. 25, e25076, 2019.

SAVE from net. Disponível em: <https://pt.savefrom.net/10/> Acesso em 19/02/2020.

SEIXAS, C. M.; BIRMAN, J. O peso do patológico: biopolítica e a vida nua. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan. Mar. 2012, p.13-26.

STRUNA, N. L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, J. R.; NELSON, J. K.; SILVERMAN, S. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

THOMAS, J. R.; NELSON, J. K.; SILVERMAN, S. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 2002.

VEYNE, P. **Como se escreve a História**; Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

VIGARELLO, G. **As metamorfoses do gordo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

WEIL, P.; TOMPAKOW, R. **O corpo fala**: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal. São Paulo: Vozes, 2015.

WOLFBANE cybernetic. Disponível em: <http://www.wolfbane.com/icd/>. Acesso em 03 de Junho de 2018.

REPRESENTAÇÕES DA OBESIDADE NO CINEMA: O “BURGUÊS GORDO” EM A GREVE (1925) DE EISENSTEIN

*REPRESENTATIONS OF OBESITY IN CINEMA: THE ‘FAT BOURGEOIS’ IN
EISENSTEIN’S STRIKE (1925)*

*REPRESENTACIONES DE LA OBESIDAD EN EL CINE: EL “BURGUÉS GORDO”
EN LA HUELGA (1925) DE EISENSTEIN*

Cezar Barbosa Santolin*, Luiz Carlos Rigo**

Palavras chave:
Obesidade.
História.
Filmes
cinematográficos.

Resumo: O objetivo deste ensaio foi analisar o filme A greve (1925), de Sergei M. Eisenstein, como fonte primária da história das representações da obesidade no cinema. Utilizou-se a metodologia da análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana. Após assistir ao filme, identificaram-se quatro trechos considerados relevantes. Com as análises, constituíram-se dois enunciados: 1) os burgueses são corpulentos e gordos; e 2) os burgueses gordos são irascíveis. Ambos os enunciados indicam uma situação oposta à contemporaneidade, quanto às características atribuídas à obesidade e associadas a grupos socioeconômicos. Além disso, reforça a tese de que houve uma politização da corporeidade no processo histórico de inversão valorativa da condição denominada, naquele tempo, corpulência. Concluiu-se que o cinema pode ter sido uma ferramenta de propaganda ideológica fundamental na difusão desses novos valores, que podem ser identificados na contemporaneidade.

Keywords:
Obesity.
History.
Motion pictures.

Abstract: This essay analyzes Sergei Eisenstein’s film ‘Strike’ (1925) as the primary source for a history of representations of obesity in Cinema. As a method, it used discursive analysis of the enunciation from a Foucauldian perspective. After watching the movie, four passages were considered relevant and two enunciations were established: (1) the bourgeois are corpulent and fat; and 2) the fat bourgeois are irascible. Regarding the characteristics attributed to obesity in terms of socioeconomics groups, both statements indicate a situation that is opposite to today’s. The results reinforce the view that there was politicization of corporeity in the historical process of inversion of values of the denominated condition – at that time, corpulence. As a conclusion, cinema may have been an ideological propaganda tool to spread the new values, which can be found in the contemporaneity.

Palabras clave:
Obesidad.
Historia.
Películas
cinematográficas.

Resumen: El objetivo de este ensayo fue analizar la película “La huelga” (1925), de Sergei Einsenstein, como fuente primaria de la historia de las representaciones de la obesidad en el cine. Se utilizó la metodología del análisis discursivo de la enunciación, en una perspectiva foucaultiana. Después de asistir la película, se identificaron cuatro fragmentos considerados relevantes y se constituyó dos enunciados: 1) los burgueses son corpulentos y gordos; y, 2) los burgueses-gordos son irascibles. Ambos indican una situación opuesta a la contemporaneidad, cuanto a las características atribuidas a la obesidad y a grupos socioeconómicos. Además, refuerza la tesis de que hubo una politización de la corporeidad en el proceso histórico de inversión valorativa de la condición denominada, en aquel entonces, corpulencia. Se concluyó que el cine pudo haber sido una herramienta de propaganda ideológica fundamental en la difusión de esos nuevos valores, que pueden ser identificados en la contemporaneidad.

*Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Campo Grande, MS, Brasil.
E-mail: cezarsantolin@hotmail.com

**Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Pelotas, RS, Brasil.
E-mail: rigoperini@gmail.com

Recebido em: 12-04-2019
Aprovado em: 20-06-2019
Publicado em: 25-11-2019

DOI:
<https://doi.org/10.22456/1982-8918.91815>



1 INTRODUÇÃO

No processo histórico de patologização da obesidade, ocorreram certas associações espúrias entre características corporais e outros aspectos, que nada tinham a ver com a questão, que anteriormente era por muitos considerada salutar, bela, poderosa e rica. Uma dessas influências foi político-ideológica, que originalmente deu-se na Inglaterra, no século XVIII, no âmbito das disputas entre *tories* e *whigs* (SANTOLIN; RIGO, 2015). Outras pesquisas, tais como as de Baecque (1989) e Martin (2009), reforçaram essa tese, ampliando as evidências históricas de uma politização do corpo – ou de uma incorporação da política – entre partidários da nobreza e antinobres, assim como entre direita e esquerda – respectivamente – no século XIX.

As fontes históricas, entretanto, sugeriam um alcance limitado dessas ancoragens simbólicas no corpo a grupos mais politizados de certos países europeus, não elucidando, entretanto, de que modo poderia ter ocorrido a difusão dos novos valores para o restante da sociedade e para outros países. Como ressaltado por Seixas e Birman (2012, p.14), “apesar da vasta produção médico-científica a respeito da obesidade, em poucas obras podemos identificar claramente sua construção histórica como uma categoria clínica”. Mais raro ainda são pesquisas que tenham buscado investigar de que modo essa nova doença teria se difundido pela sociedade ao longo do século XX. Neste sentido, cogitou-se que o cinema poderia ter sido uma ferramenta de produção e divulgação, dado seu potencial propagandístico. Partindo dessa hipótese, buscaram-se fontes cinematográficas que replicassem o que fora encontrado em outros meios (SANTOLIN, 2012; SANTOLIN e RIGO, 2012a; 2015).

Pouco depois de sua aurora, no final do século XIX, o recém-criado cinematógrafo já era aparelhado para fins ideológicos diversos. Comumente, cita-se o filme *Olympia*, de 1938, da cineasta alemã Leni Riefenstahl, como um exemplar disso. Entretanto, não foram somente os nacional-socialistas¹ que usaram esta ferramenta como instrumento de propaganda – os “internacional-socialistas” soviéticos também o fizeram bem antes desta data. Já em 1923, Trotski (citado por FERRO, 1992, p.27) escrevia: “O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrosos e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si, é o melhor instrumento de propaganda”. Ainda que já demonstrassem tal interesse, os comunistas só teriam realmente conseguido colonizar ideologicamente a produção cinematográfica por volta de 1927, sob o governo de Joseph Stálin (FERRO, 1992).

Essa instrumentalização se mostrou tão promissora e útil para a recente ditadura que, conforme Bernadet (1985), chegou-se a distribuir ingressos e tornar a ida dos companheiros-operários soviéticos ao cinema uma obrigação. Mas, afinal, por que o cinema teria sido visto como uma ferramenta de propaganda ideológica tão privilegiada?

De acordo com Metz (1972, p.16), um filme “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’”, conquistando uma espécie de credibilidade imediata – uma sensação de “é assim”, num enunciado plenamente afirmativo, como se não fosse uma representação, tornando-os poderosas ferramentas de convencimento. Por isso, propositalmente ou não, o cinema se constituiu como um dos agentes socioculturais ideológicos da história.

¹ O Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães ficou mais conhecido como Partido Nazista, uma abreviação de *nationalsozialistische*. Originalmente, a ideologia se diferenciava do socialismo soviético por propor uma visão nacionalista, etnocentrada, do comunismo.

Cabe ressaltar, entretanto, que a relação entre cinema e história não é tão óbvia e determinista – como pontuado por Ferro (1992) – pois, às vezes, os filmes não são agentes, mas somente reflexos de seu *locus* de emergência – de um tempo histórico, sociedade e cultura específicas. Em outras palavras, utilizando-se da bela metáfora proposta por Cousins (2011), o cinema pode ser um espelho do mundo – mas também pode ser um martelo – ou seja, às vezes, os filmes atuam num sentido crítico à realidade da qual emergem. Por isso, embora permaneça sempre certa ambiguidade a respeito dessa relação, os filmes podem ser constituídos como fontes relevantes também para a história da obesidade.

Assim, interessou-nos neste ensaio não diretamente o conteúdo político-ideológico, mas a propaganda de um outro tipo de ideia ou forma de verdade específica (FOUCAULT, 2005), a saber, a inversão valorativa atribuída à corpulência e à gordura corporal consideradas excessivas – que viria a ser, posteriormente, denominada obesidade.

Como ressaltado por Melo (2011), não são novas as discussões sobre as representações de determinados assuntos em filmes – tais como os esportes, as mulheres, os negros, os homossexuais, dentre outros. Pouco se discutiu, entretanto, a questão da história das representações cinematográficas da obesidade. Em vista disso, com intuito de contribuir para a historiografia da obesidade através do papel que o cinema teve enquanto ferramenta de propaganda ideológica, o presente ensaio buscou empreender uma análise do filme *A greve* (1925), como uma peça deste grande quebra-cabeça.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

As características deste ensaio permitem classificá-lo como uma pesquisa histórica (STRUNA, 2007). O filme-caso, constituído aqui enquanto fonte histórica primária, foi selecionado arbitrariamente, a título de projeto-piloto, por corresponder e se enquadrar na hipótese analítica de uma tese doutoral maior.

O filme se encontra em domínio público e pode ser acessado através do *site public domain movies* (2018), assim como através da plataforma *YouTube*. Após o acesso, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise da enunciação (BARDIN, 2011), mas na perspectiva de Michel Foucault (1989; 2008). Essa opção deu-se por se tratar de uma análise interessada nos enunciados presentes nos discursos, na composição de formações discursivas, sem adentrar a análise especificamente do campo psicanalítico.

Procedimentalmente, após assistir ao filme uma primeira vez, desenvolveu-se uma análise geral da obra, identificando o tema do filme e possíveis trechos que poderiam ser considerados relevantes para a temática em questão. Feito isso, tendo considerado o material relevante, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento as passagens selecionadas, recorrendo ao uso do período do filme em que ocorrem devido à dificuldade de citação de seus conteúdos. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e interpretações, quais enunciados estariam presentes nas representações.

Dada a possibilidade de contestação crítica às análises e interpretações, devido às características inerentes à atividade hermenêutica, mantiveram-se citações aos períodos do filme analisados, assim como os argumentos que fundamentam as análises e a constituição dos

enunciados, de modo que outros pesquisadores possam conferir as passagens e compartilhar ou não das interpretações realizadas².

3 DESCRIÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO

A greve (1925) foi escrito por Sergei Mikhailovitch Eisenstein, Grigoriy Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky e Valerian Pletnev, sob direção do primeiro (IMDb, 2018). Por ter sido escrita e dirigida por Eisenstein (1898-1948), atribui-se, comumente, a autoria da obra a ele, que é considerado o cineasta-modelo do que ficou conhecido como cinema soviético – um conjunto de filmes produzidos no período após a Revolução Russa (1917) e que tinham forte viés político-partidário comunista.

Assim como os demais filmes desse movimento, as obras deste cineasta têm tipicamente conteúdos históricos, altamente enviesadas³ ideologicamente. Seus filmes reverberaram mundialmente, notabilizando-se principalmente por *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) (JULLIER; MARIE, 2012).

Apesar de ser menos famoso, *A greve* (1925), originalmente, seria o primeiro de oito filmes, sob um título provisório de “Até a ditadura”, constituindo-se como o mais importante projeto cinematográfico para Eisenstein (FIGUEIREDO, 2018). Conforme Figueiredo (2018), o filme é tanto a origem da carreira deste realizador quanto do próprio Cinema Soviético.

Trata-se, claramente, de uma peça de propaganda político-ideológica, tal como também fizera Joseph Goebbels – o ministro da propaganda de Hitler – no Nacional-Socialismo alemão. Para Figueiredo (2018), *A greve* é uma das mais poderosas obras propagandísticas da história do cinema. Mais importante para o presente estudo, entretanto, é o fato da obra ser também uma fonte histórica relevante para a história da obesidade, evidenciando a politização corporal no processo de nascimento de um discurso patologizante da obesidade.

A película é em preto e branco, muda, com música sem vinculação com os acontecimentos representados. Como o título sugere, a trama narra a história de uma greve – iniciada a partir do suicídio de um operário, acusado injustamente de roubar uma ferramenta – frustrada em seus objetivos, sendo fortemente reprimida e finalizada com o extermínio dos trabalhadores e suas famílias no bairro operário. Xavier (2014) considera o filme revolucionário, na medida em que expõe uma tática, explicita um processo de luta e analisa a produção de um ato revolucionário, ao invés de fornecer somente uma descrição de seus lances espetaculares.

A obra foi dividida formalmente em seis partes, intituladas: 1) Tudo está calmo na fábrica; 2) Uma razão para fazer greve; 3) A fábrica perde força; 4) A greve é desencadeada; 5) Provocação e desastre; e, 6) Extermínio. A composição é quase como um argumento, à moda dialética. Xavier (2014) chega a nomear a abordagem eisensteiniana de cinema-discurso, em que mesmo o enquadramento já compunha esse discurso pictórico-sonoro. Conforme essa perspectiva, o cinema seria um discurso e seria ideológico – um cinema que “pensa por

2 Para aqueles que não assistiram ao filme, talvez algumas interpretações possam soar inverossímeis. Assim, optamos por inserir ao texto alguns fotogramas. Para a produção destes, utilizou-se a ferramenta print screen.

3 Sobre o enviesamento, Eisenstein (citado por XAVIER, 2014, p.132) escreveu: “Ignorar o ‘viés’ e desperdiçar energia é o maior crime de nossa geração. Para mim, e em si mesmo, o viés tem um grande potencial artístico, embora não precise sempre ser tão político, ou tão conscientemente político, (...) Quando ele está completamente ausente, quando o filme é considerado como simples passatempo, sedativo e hipnótico, então esta ausência pode ser interpretada como realmente ‘enviesada’, na manutenção da tranquilidade e no deixar a plateia satisfeitas com as condições como estão”.

imagens” (p.133), um “cine-dialética” ou “cinema intelectual”, em que a percepção visual está organizada para projetar uma reflexão sobre a ação prática.

Eisenstein foi não somente um cineasta pioneiro na história do cinema, mas também um dos primeiros a teorizar e explorar possibilidades narrativas, como, neste caso, a constituição de um personagem-coletivo (os operários), contraposto ao personagem-indivíduo (o patrão-burguês: o diretor), ambos atuando enquanto estereótipos – interpretação corroborada tanto por Figueiredo (2018) quanto por Fonseca e Paiva (2017). Sabe-se que há preferência na retórica propagandista comunista por agentes históricos coletivos, tal como no lema “trabalhadores do mundo, uni-vos” (MARX; ENGELS, 2018).

Para Gomes (2006), a obesidade pode ser considerada uma metáfora das ambivalências da contemporaneidade, já que a própria sociedade “criaria” o obeso, mas depois o culpabilizaria pela condição. Abordagens individualizantes e populistas, como a de Eisenstein, no início do século XX, podem ter contribuído para a formação desta tendência – se aceitarmos a premissa de que o presente é – em alguma medida – um produto do passado.

O filme foi endereçado (ELLSWORTH, 2001) aos proletários – tanto soviéticos quanto dos demais países, tendo em vista as intenções internacionais dos revolucionários, alcançando um sucesso gigantesco⁴ na sociedade russa da época (FIGUEIREDO, 2018).

Quanto ao tema que nos interessa, há quatro sequências que foram consideradas relevantes. O primeiro trecho corresponde ao segundo plano do filme, com duração de 4 s., com início em 1 min. 33 s. Mostra-se, em primeiro plano, um homem, com aparência de cerca de 50 anos, trajando uma cartola e um sobretudo. O enfoque é principalmente no rosto, mas o recorte abrange também o busto. A única ação desempenhada pelo personagem consiste em esboçar um sorriso sutil e coçar o queixo, mantendo um aspecto facial ardiso, repulsivo e maquiavélico, como é possível observar na figura ao lado (Fig. 1).

Figura 1 - Fotograma do trecho 1



Fonte: A Greve (1925)

Essa primeira aparição não identifica ainda essa personagem como “o diretor” da fábrica. Dentro do argumento desenvolvido ao longo do filme, esta figura é constituída como “o burguês”, representante do capitalismo, vilão da narrativa comunista. Não somente o papel desempenhado na trama permite identificá-lo desse modo, mas também a indumentária se presta à caricaturação típica deste que atua como representante de uma classe no discurso.

⁴ É difícil estimar qual teria sido o tamanho do público exposto e o impacto social, já que foi produzida e rodada num país comunista, não havendo informações do tipo “bilheteria”.

De acordo com Moscovici (2010, p.46), “representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem”. No caso do cinema, pode-se dizer que as representações são ideias-audiovisuais. As representações “convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram” (MOSCOVICI, 2010, p.34). Após a assimilação de uma determinada convenção representativa, as pessoas forçariam o real a assumir aquela forma, de acordo com o modelo representativo prévio, sob pena de não ser compreendido ou decodificado. Essa função das representações coincide com o significado de preconceito, usado como sinônimo por este autor.

Neste sentido, a escolha de um ator corpulento⁵ e gordo para representar o papel do diretor burguês-capitalista não foi irrelevante e, provavelmente, não foi casual, pois como destaca Bahiana (2012, s.p.) “[...] nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Eisenstein ficou conhecido por ser detalhista na direção e montagem de seus filmes (FIGUEIREDO, 2018; METZ, 1972). Além disso, conhecendo-se a dialética marxista (MARX; ENGELS, 2018), presume-se que a representação desta suposta “contradição” corporal entre burguesia e proletário não foi uma mera casualidade.

Como ressaltado por Melo (2011), desde o princípio, o cinema foi centrado no corpo, como a atração maior. Inevitavelmente, portanto, a “citação de uma forma fílmica passa, necessariamente, pela referência a um corpo previamente construído, o do personagem fílmico” (GUIMARÃES, 2016, p.25) – ou seja, também o corpo do ator escolhido para atuar num determinado papel é constituído nesta representação. Como destacado por Guimarães (2016, p. 21), o “[...] corpo do ator no cinema pode transbordar sua utilidade meramente representacional para ser o local de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas”. Pode-se acrescentar, também, referências biopolíticas, já que todo corpo carrega em si marcas políticas (FOUCAULT, 1989).

Ainda sobre essa questão, outro ponto a destacar, tratando-se de uma atuação enquanto representante dos corpulentos ou gordos, consiste no fato de que nenhum dos atores que atuaram como trabalhadores-operários eram corpulentos ou gordos. Os pontos de vista do personagem do diretor indicam que Eisenstein pretendia destacar a característica corporal de seu personagem, o que, de certo modo, evidencia uma relação entre corpo e política (FOUCAULT, 1989), politizando o corpo, já que o papel principal que este exercia na narrativa era um papel de representante político de uma classe. Esse aspecto também foi percebido por Fonseca e Paiva (2017, p. 149): “Os homens que ocupam cargos de chefia na fábrica e na polícia são os únicos personagens gordos do filme e tal característica serve para ilustrar um estilo de vida cercado de privilégios e de ostentação da riqueza” – o que dá fidedignidade à interpretação sugerida.

Como nem todo burguês era ou é gordo, esta associação pode ser considerada como preconceituosa. Ainda que espúria, a exploração dessa suposta correlação entre uma característica

5 O termo corpulento foi empregado com o sentido de ter um corpo grande – fato que é exacerbado pelo uso do sobretudo na personagem do diretor. Evita-se a aplicação do adjetivo obeso unicamente para evitar anacronismos históricos, como destacado em Santolin e Rigo (2012), já que obesidade foi um termo desenvolvido posteriormente e com significados variáveis ao longo da história, fixando-se conceitualmente com base no Índice de Massa Corporal (IMC). Como não se pode medir massa corporal e estatura de representações cinematográficas, é melhor usar outros termos ao invés de obesidade por precisão linguístico-conceitual e histórica. O termo gordo, por exemplo, é menos técnico, mais relativo, e pode-se dizer com menor grau de contestabilidade que o ator que atuou como diretor não somente era corpulento, mas também tinha uma aparência relativamente gorda.

corporal e certa posição socioeconômica e político-ideológica nos discursos comunistas pode ter impulsionado a difusão dos novos valores atribuídos à corpulência e à gordura corporal.

Após esse primeiro trecho, ainda no início, a trama apresenta uma fábrica e seus trabalhadores atuando, mas, como a primeira chamada indica, “um conflito está sendo engendrado”, o que corresponde, de modo representativo, à “luta de classes” no argumento comunista. Os operários são apresentados mobilizando-se, a cochichar, como a conspirar. A conspirata chega aos ouvidos dos supervisores, que levam a informação ao diretor.

O segundo trecho, que começa com a chamada “O diretor” (4 min. 8 s.), dura 1 min. Após a chamada inicial, segue-se um plano com vista lateral, bastante rápido (2 s.), do mesmo personagem corpulento inicial, sentado, realizando um giro numa cadeira e ficando de frente para a mesa, mas de lado para o espectador. Agora o ponto de vista pega a imagem do personagem do diretor da cintura para cima, ressaltando ainda com mais ênfase sua rotundidade abdominal, como pode ser observado na figura acima (Fig. 2), o que parece ter sido um dos objetivos o optar por esse ponto de vista.

Figura 2 - Fotograma “a” do trecho 2



Fonte: A Greve (1925)

O plano seguinte dura 12 s., ampliando-se ainda mais o enquadramento, permitindo ver um escritório. O personagem termina o giro, iniciado no plano anterior, afasta um tampo da mesa, retira sua cartola e deposita-a sobre a mesa, reclinando-se acomodadamente na cadeira, girando-a, ficando de costas para o espectador, enquanto bafora um charuto. O ponto de vista permite ver que, além de corpulento e gordo, é um homem calvo e, aparentemente, de baixa estatura, pois os pés não tocam no chão após reclinar a cadeira. Apesar disso, os movimentos corporais não são lentos, mas vigorosos. Assim como o vestuário, o gestual, a posição de diretor, etc. são apresentadas para reforçar uma representação de poder. Um secretário abre a porta ao fundo da sala e anuncia a presença dos supervisores e do gerente, ao que o diretor gesticula, autorizando-o a entrar. O plano termina com os supervisores caminhando até a frente da mesa.

Um plano intermediário curto apresenta uma moça datilografando e em seguida retoma-se o plano frontal do diretor a baforar e, posteriormente, a perguntar o que seus subalternos querem. Eles relatam a movimentação operária e, no próximo plano, retoma-se a visão do

diretor, que escuta os informantes, e aparece pensativo por um segundo, quando irrompe sua reflexão, arremessando seu cigarro para o lado. Em seguida, um plano curtíssimo da mão do diretor batendo na mesa, entrecortado por um plano em que uma secretária datilografa. Novo plano com nova pancada na mesa e mais um plano da secretária. Após isso, a secretária sai da sala e novo plano de 2 s., frontal da cara e do busto do diretor resmungando, demonstrando ter ficado furioso (Fig.3). Um novo plano, lateral, entrevisto pela porta, da sala, apresenta o diretor irascível, batendo na mesa, enquanto os supervisores se mostram amedrontados. Estes saem, enquanto o diretor se dirige para a porta através da qual está a câmera. Abre a porta, fechando-a atrás de si e se desloca até um telefone, terminando a cena desta sequência analisada com um plano de texto com os dizeres “através da hierarquia!”, que se refere ao fato do dono da fábrica recorrer às autoridades do aparato jurídico-policial estatal para reprimir o movimento grevista.

Figura 3 - Fotograma “b” do trecho 2



Fonte: A Greve (1925)

As associações neste trecho coadunam-se à uma concepção antiga, prévia à inversão valorativa, em que era atribuída uma suposta irascibilidade como característica dos sujeitos considerados corpulentos, tidos como sanguíneos ou pletóricos, dentro da teoria dos quatro humores na medicina medieval (SANTOLIN, 2012; SANTOLIN e RIGO, 2012b).

Pode-se argumentar que a representação de irritação do diretor não seria uma característica associada à corporeidade, mas pela greve. Assim, do primeiro trecho, prévio ao movimento grevista, em que o personagem é representado com aparência de maquinador, sucede-se um perfil irascível com a deflagração da greve indesejada por ele. Apesar de parecer ter sido realmente essa a intenção discursiva do filme, outras associações estão presentes na representação e acabam por compor uma integridade representativa, da qual muitos espectadores poderiam e podem não perceber, mas ser influenciado, levando a difusão de ideias, independentemente da intenção do autor da obra (ECO, 2005).

No terceiro trecho, em 29 min. 54 s., o diretor aparece novamente, num plano curto, de 8 s., num enquadramento frontal, a certa distância, dos joelhos para cima, posicionado entre duas portas entreabertas, a reduzir a largura do corredor e aumentar a percepção de rotundidade do corpo do diretor, que aparece com a mão direita no bolso da sobrecasaca (Fig. 4). A escolha deste local como cenário não cumpriu nenhum papel nos acontecimentos

narrados e parece ter servido unicamente para o propósito de aumentar a percepção relativa de corpulência do personagem.

Figura 4 - Fotograma representativo do trecho 3



Fonte: A Greve (1925)

A ação do diretor consiste em balançar nervosamente com a mão esquerda uma das portas, enquanto aponta para os supervisores e gerente, que adentram o quadro, correndo em direção ao chefe.

Novamente, tem-se um reforço das ideias audiovisuais exploradas no primeiro e segundo trechos em que se analisaram as representações da personagem do diretor – corpulência e irascibilidade. Também é notável que toda vez que ele aparece uma trilha sonora específica e repetitiva é tocada – fato que sublinha ainda mais o desejo do cineasta de dar destaque à recorrência comportamental caricaturada. Conforme Xavier (2014, p.133), no cine-dialético eisensteiniano

[...] a estratégia de repetições do mesmo fenômeno, bastante frequente em suas montagens, é vista por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, para superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma nova qualidade, a do pensamento abstrato.

Vinculações como essas podem deitar raízes em períodos históricos anteriores, em que enunciações discretas e sutis, como a repetição de uma trilha sonora vinculada a um personagem gordo, podem ser interpretadas como fixidez, aversão à mudança, incapacidade de se adaptar e insistência em padrões. Gomes (2006) destaca que a obesidade na contemporaneidade remete à ideia de lentidão, peso, não fluidez e obstáculo ao movimento.

O diretor aparece novamente a partir de 37 min. 14 s., que se constituiu como quarta sequência analisada, de duração de 38 s., filmado quase de lado, sozinho, sentado numa mesa, num ambiente aberto, como pode ser observado na figura ao lado (Fig. 5). Descarta o cigarro, apanha a taça de vinho, toma um gole, expressa desgosto e arremessa furiosamente fora o conteúdo, como símbolo de desperdício de comida por opulência. O plano seguinte é de uma visão frontal, da cintura para cima, recostado numa cadeira, com a mão direita dentro da sobrecasaca. Uma mão de um serviçal aparece no lado esquerdo da tela e entrega-lhe um papel, que o diretor observa e deita sobre a mesa. O mesmo se repete várias vezes, alternando os lados, e o diretor demonstra irritação. A legenda explica que são contas. Como os

trabalhadores estão em greve, a fábrica parou a produção, mas as contas continuam a chegar. Uma nova conta é depositada sobre as anteriores e a mão enfia uma faca raivosamente sobre todas.

Figura 5 - Fotograma representativo do trecho 4



Fonte: A Greve (1925)

Um plano intermediário, de 1s., apresenta o diretor de perfil, do busto para cima. No plano seguinte, em continuidade, abre-se o enquadramento, para uma varanda. O personagem, já de pé, arremessa uma cadeira sobre a árvore, à direita, e depois chuta uma segunda cadeira escadaria abaixo.

A característica principal imprimida ao personagem para este trecho foi, mais uma vez, a irritação. Mas, secundariamente, aparece também o aspecto perdulário, contraposto à miséria cada vez maior dos trabalhadores-operários, apresentada em outros trechos, à medida que a greve perdura.

Por fim, com base nas descrições, interpretações e análises expostas dos quatro trechos, pode-se considerar que o filme em questão desenvolveu algumas enunciações pertinentes à história das representações da obesidade no cinema:

1º – Os burgueses são corpulentos e gordos – e, inversamente, os corpulentos e gordos são burgueses.

O adjetivo “burguês” se situa na ideologia político-econômica comunista (MARX; ENGELS, 2018), o que destaca a associação entre tais características corporais e uma posição político-ideológica. Esse enunciado também comporta sentidos inversos, tais como: os proletários são magros.

Se Palma *et al.* (2012) denunciaram um traço fascista na abordagem da obesidade no ideário de saúde contemporâneo, o que se delineou nesta pesquisa foi mais um traço comunista/socialista – não menos totalitário – forjador de estereótipos e preconceitos perante os indivíduos corpulentos em um determinado contexto sócio-histórico. Desse modo, pode-se intuir que a corpulência do burguês-gordo é representada como reflexo de uma disfunção não propriamente corporal, mas social, vista como metáfora adiposa do acúmulo de capital, considerado como proveniente da exploração dos trabalhadores – do mesmo modo, o burguês

engorda por extrair uma “mais-valia alimentar” aos operários proletários, que, por isso, não teriam comida suficiente e são representados magros.

Vale a pena pontuar que, no final do século XX, o perfil socioeconômico daqueles que são considerados obesos se inverteu em países considerados desenvolvidos, passando a acometer mais indivíduos dos estratos inferiores. Já em nações subdesenvolvidas ou em desenvolvimento, como no Brasil, essa inversão ainda não ocorreu ou só ocorreu apenas parcialmente (POULAIN, 2014).

2º – Os burgueses-gordos são irascíveis

Como destacado, as representações cinematográficas atuam como ideias audiovisuais, com alto poder de convencimento, que podem compor formações discursivas de enunciados plenos de positividade, levando a associações múltiplas na criação de um personagem-representante caricatural. Ainda que a irascibilidade do personagem tenha sido mais pelo movimento grevista, a composição da *persona* pode ter impactado no modo como os espectadores realizam associações – mesmo aquelas preconceituosas.

Também esta associação, entre corpulência ou gordura corporal excessivas e irascibilidade, inverteu-se ao longo do século XX, passando a ser vista como condição que causa inaptidão física, pacificidade, lerdeza, moleza e passividade (GOMES, 2006). Atualmente, portanto, dificilmente se atribuiria irascibilidade aos indivíduos gordos, situando esse enunciado em seu momento de emergência, ainda marcado por concepções ideológicas a respeito da corpulência dos momentos históricos anteriores à inversão valorativa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme Xavier (2014, p.134), ao longo da década de 1930, Eisenstein teria se reposicionado, chegando a declarar a tarefa de “corrigir excessos” e de superar a “doença infantil do esquerdismo”. “Recusando-se a espelhar o mundo em sua imediata facticidade, o cinema intelectual pode ser reduzido a um espelhamento da consciência, que percebe, imagina ou pensa” (XAVIER, 2014, p.136) e, indiretamente, portanto, o produto fílmico reflete o *zeitgeist*⁶ de seu *locus* de emergência, funcionando perfeitamente enquanto fonte histórica primária, ainda que limitada em suas condições de possibilidade discursivas.

Ainda que diminuta enquanto composição de um quadro histórico mais pleno, a peça cultural pode integrar uma série histórica mais ampla – se congregada a outras do mesmo tipo no sentido de verificar recorrências e possibilitar a identificação de formações discursivas mais amplas nas representações da obesidade. Isso pode ser feito não somente no Cinema Soviético, na década de 1920, mas também na história do cinema como um todo.

Apesar de ainda serem escassas no Brasil, as pesquisas sobre a história da obesidade na perspectiva das Ciências Humanas são essenciais para compreender melhor essa temática. Abordagens desse tipo vêm se tornando, nos últimos anos, promissoras nos chamados *fat studies*, em que já há iniciativas relacionadas às representações cinematográficas, tal como a de Pistone (2015) – mas que se concentraram, diferentemente do nosso estudo, em filmes mais recentes⁷.

⁶ *Zeitgeist* é um termo alemão que significa espírito de época.

⁷ Pistone (2015) realizou um estudo analítico, com uma série relativamente pequena de filmes, a respeito das representações de mulheres gordas.

Ainda que imersos numa contemporaneidade gordofóbica, que turva nossa visão de outras épocas, buscou-se, em certa medida, contar uma história do presente, como num futuro que ainda não ocorreu, e que não cabe antecipá-lo, mas que pode se realizar, de reversão valorativa.

Futurologia à parte, houve condições que outrora foram, *a priori*, problematizadas patologicamente, e, posteriormente, despatologizadas, tais como nos conta Foucault (2001) a respeito da masturbação e a homossexualidade, podendo vir a ocorrer o mesmo com a obesidade. Por ora, entretanto, cabe historiografar o processo de inversão valorativa que possibilitou que a corpulência fosse patologizada, e os diferentes dispositivos de verificação utilizados para difundir esses valores e suas verdades. Assim, a hipótese de que o cinema possa ter contribuído como uma das estratégias utilizada para construir verdades históricas sobre a obesidade mostra-se promissora.

REFERÊNCIAS

A GREVE. Direção Serguei Eisenstein, Produção Boris Mikhin, URSS, 1925, 82 minutos, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em: 5 jun. 2018.

BAECQUE, Antoine. Le discours anti-noble (1787-1792) aux origines d'un slogan: "Le peuple contre les gros". **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**. Paris: Belin: CNRS, 1989. v. 36, p. 3-28.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARDIN, Laurence. A análise da enunciação. In: BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011. Cap. 3, Pt.4, p.169-184.

BERNADET, Jean C. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

COUSINS, Mark. **The story of film: an odyssey**. Documentário baseado na obra homônima de Mark Cousins. Tradução e legenda Eduardo Friedman. Londres: BBC, 2011.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 200. p.7-76.

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

FIGUEIREDO, Carlos L. **O conteúdo propagandístico do Cinema Soviético**: o exemplo da obra de Eisenstein. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/16.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

FONSECA, João B.; PAIVA, Vanessa M. B. Eisenstein, o cineasta da revolução. **História e Cultura**, v. 6, n. 1, p. 144-160, mar. 2017. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/2046> Acesso em: 27 jul. 2018.

- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: MACHADO, Roberto (org.). **Michel Foucault**: microfísica do poder. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 145-152.
- GOMES, Ivan M. Obesidade como metáfora contemporânea: uma “cruzada saudável” em nome do consumo e do risco. **Movimento**, v.12, n. 3, p. 45-71, set./dez. 2006.
- GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, Soraia C.; ZIMMERMANN, Ana C. (org.). **Cinema e corpo**. São Paulo: Laços, 2016. p.21-32.
- IMDb - INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0015361/?ref=fn_al_tt_1. Acesso em: 5 jun. 2018.
- JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2012.
- MARTIN, Laurent. Le gros comme métaphore du bourgeois dans la presse de gauche aux XIXe et XXe siècles. In: CSERGO, Julia (org.) **Trop Gros? L’obésité et ses représentations**. Paris: Autrement, 2009. p. 213-227.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O manifesto do partido comunista**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2018.
- MELO, Victor A. Cinema e Esportes: diálogos. **Revista Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, v.3, n.1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-esportes-dialogos-de-victor-andrade-de-melo-2/>. Acesso em: 19 set. 2018.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- PALMA, Alexandre *et al.* Os “pesos” de ser obeso: traços fascistas no ideário de saúde contemporâneo. **Movimento**, v. 18, n. 4, p. 99-119, out./dez. 2012.
- PISTONE, Amy. Film Not Found: Current Cinematic Representation of Fat Females and Scripting the Self. In: **BSU Honors Program Theses and Projects**. Item 102. 2015. Disponível em: http://vc.bridgew.edu/honors_proj/102. Acesso em: 19 set. 2018.
- POULAIN, Jean P. **Sociologia da obesidade**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2014.
- PUBLIC DOMAIN MOVIES. Disponível em: <http://publicdomainmovies.net/>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- SANTOLIN, Cezar Barbosa. **O nascimento da obesidade**: um estudo genealógico do discurso patologizante. 2012. 173 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.
- SANTOLIN, Cezar Barbosa; RIGO, Luiz Carlos. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? In: CONGRESSO SULBRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE,

6, 2012a, Rio Grande. **Anais** [...]. Disponível em: <http://cbce.tempsite.ws/congressos/index.php/6csbce/sul2012/trackDirector/index/submissionsAccepted>. Acesso em: 7 jun. 2018.

SANTOLIN, Cezar Barbosa; RIGO, Luiz Carlos. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. **Movimento**, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

SANTOLIN, Cezar Barbosa; RIGO, Luiz Carlos. A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média. **FIEP BULLETIN**, v. 82 , Sp. Ed. 2012b. Disponível em: <http://www.fiepbulletin.net/index.php/fiepbulletin/article/view/2305> Acesso em: 15 jun. 2019.

SEIXAS, Cristiane M.; BIRMAN, Joel. O peso do patológico: biopolítica e a vida nua. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.19, n.1, p.13-26, jan./mar. 2012,

STRUNA, Nancy L. Pesquisa histórica em atividade física. *In*: THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007. p. 189-201.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: da montagem de atrações ao cinema intelectual. *In*: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p.129-137.

História da obesidade: a filmografia de Georges Méliès

RESUMO

Este artigo objetivou analisar as representações sociais cinematográficas da obesidade e de seus precursores conceituais na filmografia de Georges Méliès. Um total de 198 filmes, produzidos entre 1896 a 1913, foram analisados através da análise discursiva da enunciação, numa perspectiva foucaultiana. Vinte e seis filmes foram considerados relevantes, dos quais extraiu-se 31 trechos considerados significativos. Os enunciados constituídos foram agrupados em seis formações discursivas, com conteúdos que associavam a condição a questões de status socioeconômico, beleza, capacidades físicas e comportamentos. Concluiu-se que o material analisado é uma fonte histórica primária importante para a história da obesidade, indicando que o cinema pode ter sido uma ferramenta de propaganda na divulgação da inversão valorativa que ocorreu no processo histórico de patologização da condição.

PALAVRAS-CHAVE: Obesidade; História. Filmes cinematográficos

Cezar Barbosa Santolin

Mestre em Educação Física

Universidade Federal de Mato Grosso do
Sul (UFMS),

Curso de Educação Física, Corumbá,
Brasil

cezarsantolin@hotmail.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-4031-6486>

History of obesity: Georges Méliès's filmography

ABSTRACT

This article aimed to analyze the social cinematographic representations of obesity and its conceptual precursors in the filmography of Georges Méliès. A total of 198 films, produced between 1896 and 1913, were analyzed through the discursive analysis of the enunciation, in a Foucaultian perspective. Twenty-six films were considered relevant, from which 31 excerpts were considered significant. The constituted statements were grouped into six discursive formations, with contents that associated the condition with questions of socioeconomic status, beauty, physical capacities and behaviors. It was concluded that the analyzed material is an important primary historical source for the history of obesity, indicating that cinema may have been a propaganda tool in the dissemination of the valuation inversion that occurred in the historical process of pathologization of the condition.

KEYWORDS: Obesity; History; Motion pictures

História de la obesidade: la filmografía de Georges Méliès

RESUMEN

Este artículo tuvo como objetivo analizar las representaciones cinematográficas sociales de la obesidad y sus precursores conceptuales en la filmografía de Georges Méliès. Un total de 198 películas, producidas entre 1896 y 1913, fueron analizadas a través del análisis discursivo de la enunciación, en una perspectiva foucaultiana. Se consideraron relevantes veintiséis películas, de las cuales 31 extractos se consideraron significativos. Los enunciados constituidos se agruparon en seis formaciones discursivas, con contenidos que asociaban la condición con cuestiones de nivel socioeconómico, belleza, capacidades físicas y comportamientos. Se concluyó que el material analizado es una importante fuente histórica primaria para la historia de la obesidad, lo que indica que el cine pudo haber sido una herramienta propagandística en la difusión de la inversión valorativa que se produjo en el proceso histórico de patologización de la condición.

PALABRAS-CLAVE: Obesidad; Historia. Películas cinematográficas

INTRODUÇÃO

Na história da obesidade, houve um fenômeno sociocultural de inversão dos valores atribuídos à certa característica corporal. Conforme Vigarello (2012) e Santolin (2012), esse processo histórico de problematização do tamanho, composição, aparência e peso corporais teria se iniciado pelo século XVIII, na Europa. Ao fim, restou um discurso mais ou menos patologizante, preponderante de meados do século XX até a atualidade. Ao longo desta patologização, ocorreram certas associações espúrias entre as características corporais e outros aspectos, que nada tinham a ver com a questão, que, anteriormente, era considerada salutar, bela, poderosa, potente e rica (SANTOLIN e RIGO, 2012).

Ainda na virada para o século XX, a inversão valorativa e a patologização estavam restritas ao campo médico, não tendo se popularizado (SANTOLIN e RIGO, 2015). Assim, cogitou-se que o Cinema – inventado no final do século XIX – possa ter sido uma ferramenta midiática de divulgação dos novos valores e das concepções medicalizadas. Neste sentido, hipotetizou-se que a filmografia do francês Georges Méliès (1861-1938) – um dos pioneiros do Cinema – poderia conter peças importantes para montar o quebra-cabeça histórico.

A companhia Star Film, fundada por Méliès em 1902, dominou o mercado cinematográfico até 1906. Apesar da produção artesanal, ao longo de dezoito anos, entre 1896 e 1913, Méliès produziu 533 curtas (IMDb, 2018; LA MAGIE MÉLIÈS, 1997; JULLIER, MARIE e MARIE, 2012). Seus filmes obtiveram muito sucesso na época, mas ao final da vida, devido a problemas de pirataria nos Estados Unidos da América e mudanças nos tipos de filmes desejados pelo público, Méliès teve que vender seu estúdio e terminou relativamente falido. Amargurado, prestes a vender também seu teatro, teria queimado parte de seus filmes (LA MAGIE MÉLIÈS, 1997). Em trabalho de restauração, após longa pesquisa e coleta em todo o mundo, a Cinematèque Française recuperou a filmografia restante, publicando uma coleção, aparentemente definitiva, composta por seis DVDs, com 199 dos 533 curtas produzidos.

Assim, em vista de contribuir para o estudo da história da obesidade, o objetivo da presente pesquisa foi analisar as representações sociais cinematográficas da obesidade e de seus precursores conceituais na filmografia de Georges Méliès.

MATERIAIS E MÉTODOS

O presente estudo pode ser classificado como um estudo histórico (STRUNA, 2007), assim como sociológico, por tratar de representações sociais (RS) (MOSCOVICI, 2010). O material empírico analisado consistiu nos filmes presentes na coleção Georges Méliès: the first wizard of Cinema (Georges Méliès: o primeiro mago do cinema, 2010), com exceção do filme Hidroterapia fantástica, que será analisado separadamente por conta da relevância para a temática. A duração do material analisado totalizou 742 minutos – ou cerca de 12,5 h. Apesar da referida coleção restaurada pertencer à Lobster Films, todos os filmes podem ser acessados e assistidos gratuitamente, sem infringir a leis de direitos autorais, já que se encontram em domínio público, através da plataforma de vídeos Youtube.

Para a coleta de dados, realizou-se uma primeira assistência do material, desenvolvendo uma análise superficial da obra como um todo, identificando se a mesma conteria algo relevante para a temática. Tendo considerado o filme relevante, realizou-se uma segunda visualização, na qual foram descritas com maior grau de detalhamento trechos importantes. Após isso, buscou-se constituir, a partir das descrições e análises, quais enunciados a respeito da obesidade, dos obesos e de seus precursores conceituais estariam presentes nas RS do filme. Cada trecho foi categorizado em um ou mais núcleos centrais (NC) de significado, de acordo com o conteúdo de suas RS. Este procedimento advém da Teoria do Núcleo Central (TNC), de J. C. Abric e C. Flament (PATRIOTA, 2020), derivada da Teoria das Representações Sociais (TRS), de Moscovici (2010).

Quanto aos procedimentos analíticos, os dados foram analisados conforme a metodologia denominada análise discursiva da enunciação, na perspectiva que Michel Foucault apresentou na obra “A Arqueologia do saber” (2008).

Após a constituição dos enunciados, realizou-se uma aproximação enunciativa e do núcleo central (NC) de significado dos conteúdos das RS em vista a produzir formações discursivas, que serão expostas, com as análises e descrições. Optou-se por citar somente o título de cada filme, sem constar nas referências, devido às restrições do número de páginas prevista nas normas deste periódico. A citação aos filmes foi realizada através dos títulos originais, em francês, com tradução livre pelo pesquisador para o português.

Em relação à interpretação e à compreensão das análises empreendidas, adotou-se a teoria hermenêutico-filosófica proposta por Gadamer (2014), cujo modelo teórico equipara, estruturalmente, a compreensão – no qual está inclusa a atividade interpretativa – ao conceito de jogo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Tecnicamente, os filmes de Méliès apresentam um aspecto teatral-circense quanto à composição do cenário, perfil do espetáculo, temas e saudação ao público-espectador na entrada dos atores (olhar-câmera). A câmera é mantida parada – plano fixo e ponto de vista único – enquanto uma das características mais destacadas da linguagem cinematográfica posteriormente, em contraposição ao teatro e a televisão, será a movimentação da câmera (JULLIER, MARIE e MARIE, 2012). Tais características também estão presentes em outros filmes da época, tendo recebido o nome de cinema de atrações (SABADIN, 2000).

Apesar disso, pode-se dizer que já há “filmes” – pois o cinematógrafo já está sendo usado para narrar histórias, com edição, cortes, efeitos especiais, dentre outros itens que podem servir para caracterizar o Cinema. Por isso, há quem diga que Méliès foi o inventor da sétima arte (LA MAGIE MÉLIÈS, 1997; GEORGES MÉLIÈS, 2010).

Muitas obras são peças de “mágica”, típicas de circos, mas com o uso de ferramentas cinematográficas, como o corte, a sobreposição, a dupla exposição, etc. Há, também, muitos curtas de terror, com temática mais ou menos religiosa, em que, com frequência, o diabo e demônios representam o mau, enquanto anjos e santos representam o bem. Outro assunto repetido em algum grau são as temáticas históricas, relevantes para os franceses, como Joana D’Arc e o caso Dreyfus . Também há curtas de conto de fadas, como Cinderela.

De toda a coleção, considerou-se que vinte e seis curtas apresentavam conteúdo relevante sobre a obesidade e seus precursores conceituais. Trinta e um trechos considerados mais significativos foram extraídos, totalizando uma duração de cerca de 20 minutos do total de 741 minutos da amostra analisada, o que corresponde a cerca de 3% - ou seja, relativamente pouco.

Em cerca de 80% (n = 26) desses trechos a tematização foi somente indireta – ou seja, implicada por conta do corpo do ator . Em alguns casos, Méliès utilizou enchimentos, gerando uma aparência corporal artificial para o personagem, que nem sempre foi diretamente tematizada. Possivelmente, o curta que tratou mais diretamente da temática é intitulado *Guérison de l’obésité* em 5 minutes (A cura da obesidade em 5 minutos, 1910), mas, infelizmente, este filme se perdeu, tendo sido queimado pelo seu próprio criador (LA MAGIE MÉLIÈS, 1997).

Quando se analisou temporalmente a série, não se observou uma tendência em relação ao tipo de tematização presente nas RS – ou seja, não se percebeu aumento ou diminuição na tematização direta.

Quanto aos enunciados sobre a obesidade, há inconsistência discursiva – ou seja, os enunciados não mantêm um mesmo NC em todas as obras. Por exemplo, há ocasiões em que personagens poderosos são representados por atores gordos e outras por atores magros. Apesar disso, houve recorrências. Julgou-se desnecessária a quantificação da frequência de ocorrência de padrões enunciativos nas representações, pois a raridade não é um problema na perspectiva metodológica de análise discursiva da enunciação foucaultiana.

De fato, cada filme é um caso único e assim deveria ser considerado, procedendo posteriormente uma aproximação, conforme o conteúdo dos enunciados constituídos, para constituir formações discursivas distintas. Aqui, entretanto, optou-se por analisar centenas de curtas, como análise de casos múltiplos, e apresentá-los partindo do pressuposto que a filmografia de um cineasta haveria de ter uniformidade enunciativa nas representações sociais. Este princípio, entretanto, se mostrou relativamente equivocado. Logo, as formações discursivas apresentadas podem ser, até mesmo, antagônicas umas em relação às outras, assim como podem conter enunciados discrepantes dentro da mesma formação discursiva.

Nada impede – e, na verdade, comumente acontece – que coexistam enunciados e formações discursivas opostas num mesmo período e local. Isso não aconteceu somente no período aqui analisado ou na obra de Méliès – pois ainda hoje há rincões socioculturais com sistemas de valores próprios e bastante diversificados em torno da questão da gordura corporal (POULAIN, 2014).

Tanto por serem, em média, extremamente curtos e sem som, os filmes de Méliès padecem ainda mais da primazia que o Cinema dá, conforme Guimarães (2016), ao movimento, ao acontecimento e às ações. Os gestos e a postura corporal substituem a linguagem verbal, dada a ausência de áudio, tornando os discursos mímicos, exagerados para garantir o melhor entendimento do público da mensagem que se deseja transmitir. Mesmo o áudio existente em seus curtas são meras peças musicais de piano, guardando pouca ou nenhuma concordância em relação às representações realizadas.

Essas características limitam as possibilidades de representações da obesidade e de seus precursores conceituais na obra de Méliès à uma questão quase que exclusivamente imagética, não verbal, focada no corpo dos atores, em gestos específicos que remetam ao corpo ou em ações que signifiquem algo relacionado ao corpo no contexto em que estão inseridas. Não há, por exemplo, a possibilidade de diálogos com enunciados sutis nas entrelinhas, de reforço ou de contraposição entre o verbal e o corporal.

Não é, entretanto, a mera existência de um ator ou personagem corpulento num filme que torna sua aparição significativa, preenche de um discurso enunciativo sobre a corpulência ou a gordura corporal excessiva. Às vezes, a ausência também pode significar – como, por exemplo, a

não atuação em certos papéis – e ainda que não se comente exaustivamente sobre todos os silenciamentos possíveis, dever-se-ia considerá-los.

Desse modo, identificou-se e constituiu-se, após aproximações temáticas, um total de seis formações discursivas distintas, cujas RS discursavam sobre NC de significância semelhantes.

Les gros

Uma das formações discursivas que pode ser identificada mais facilmente na coleção é composta por uma subsérie de catorze curtas, em que personagens que ocupam posições de autoridade e poder – os grandes (em francês, *les gros*) da sociedade, nos dois sentidos do termo – foram representados por atores corpulentos ou gordos. Comumente, os demais personagens desses curtas, que não são figuras de autoridade, foram representados por atores magros.

Como ressaltado por Guimarães (2016), o corpo do ator também integra a representação cinematográfica. Neste sentido, a escolha de um ator corpulento e gordo para representar um papel não é insignificante e, provavelmente, não é casual, pois como destaca Bahiana (2012, s.p.) “ (...) nada do que está na tela, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser. Ou pelo menos deve ter – erros acontecem, acidentes também”.

Juízes, monarcas, nobres, príncipes, princesas, padres, patrões, poderosos e ricos ostentam barrigas grandes – naturais ou artificiais – representando algo que poderia ou não ser ainda uma realidade na França que Méliès via, na virada do Século XIX para o XX.

Essa concepção de hierarquização socioeconômica através do tamanho da barriga pode ser entendida como uma espécie de remanescente de séculos anteriores – XVIII e XIX. Como conta Baecque (1989), houve, inclusive, um movimento francês anti nobreza que se auto intitulou *le peuple contre les gros* (o povo contra os “grandes” – ou os gordos) – que se utilizava politicamente da diferença corporal entre certos grupos socioeconômicos para incitar um movimento revolucionário, rebelde ou de resistência.

Ainda que esses curtas não sejam inteiramente de comédia – pois há muitos de ilusionismo, assim como de terror, drama, históricos, etc. – há muitos filmes que almejam desencadear o riso. Não há nessas representações, entretanto, unanimidade favorável ou resistente à essa autoridade da barriga – ou seja, há uma certa ambiguidade irreverente em relação ao respeito pelas figuras de poder e autoridade, geralmente representadas corpulentas e barrigudas. Se por um lado Méliès as representa respeitosamente, replicando nos filmes o respeito que tais categorias socioeconômicas

gozavam na sociedade, por outro lado, o cineasta introduz pequenas situações de ridicularização, camufladas pela comicidade. Aparenta, portanto, desejar expressar irreverência, contestação e subversividade, mas conter-se – talvez por medo, já que tal atitude poderia significar no mundo real, em relação à sua posição social em Paris, e a aceitação de seus filmes como entretenimento permitido para as massas.

Em outras palavras, não se faz rir de representações de características que pertençam à elite. Geralmente, faz-se comédia às custas de alguém ou de alguns, que são pegos como bodes expiatórios cômicos. Ao comediante é permitido certa irreverência – e isso será, aparentemente, cada vez mais permitido e incentivado ao longo do Século XX – mas desde que seja com alvos menos destacados do corpo social. Se não se pode dizer a verdade, que “o rei está nu”, muito menos rir e fazer rir da nudez de seu corpo. Rir-se do rei, de seu corpo, é, portanto, um ato arriscado (FOUCAULT, 2011).

Ressignificar a corpulência, a gordura e a barriga – símbolos da opulência invejada pelos súditos - tal como a representação caricaturada do rei momo nas festas populares carnavalescas – é um ato de confrontação valorativa no campo sociocultural – e, indiretamente, socioeconômico (QUELLIER, 2011). Rebeldia, sim, mas uma rebeldia progressivamente percebida como inofensiva e que será, cada vez mais, permitida pelos governantes.

Eventualmente, Méliès ridiculariza em suas representações a figura dos “grandes” e de suas corpulências, mas o faz com cautela, quase a lhes pedir autorização, por medo de possíveis consequências. O riso parece uma vingança, como uma facada dos ressentidos e rancorosos. Mas uma “vingança”, relativamente inofensiva, inócua em suas pretensões revolucionárias. Dramas vividos nas tramas das disputas sociais pelo poder, em que a aparência dos corpulentos, indiretamente e irremediavelmente, se tornará um alvo fácil.

Posteriormente, já em meados do Século XX, quando a elite emagrecer (POULAIN, 2014), tornar-se-á bem menos arriscado trocar da corpulência excessiva e muitos comediantes o farão, posando de irreverentes, mas não o sendo de verdade. Por enquanto, no começo do Século XX, no tempo de Méliès, ainda é arriscado popularizar essa inversão valorativa.

Um outro ponto relevante é que a representação desses “grandes” contemplava, recorrentemente, outros atributos atrelados – principalmente, um comportamento voluntarioso, dominante, irritadiço, agressivo e – por vezes – violento. Tais associações coadunam-se à uma concepção Antiga e Medieval típica, prévia à inversão valorativa, em que era atribuída uma suposta irascibilidade como característica dos sujeitos considerados corpulentos, tidos como “sanguíneos” ou “pletóricos” dentro da teoria dos quatro humores na medicina (SANTOLIN, 2012; SANTOLIN; RIGO, 2012).

Deve-se destacar, entretanto, que em muitas dessas representações a personagem da autoridade corpulenta é totalmente secundária na narrativa – ou, ao menos, seu corpo é. Apesar disto, vai produzindo e reproduzindo, ainda que sutilmente, uma enunciação que torna a corpulência uma questão socioeconômica e de poder. Como se pode perceber na publicidade, o impacto ideológico pode ser ainda mais efetivo se as mensagens forem discretas, secundárias, silenciosas, quase inconscientes.

Em *Joana D'arc* (Joana D'Arc, 1900), somente um padre e o rei são representados por atores corpulentos-gordos, enquanto os demais são magros. Em *Les cartes vivantes* (As cartas vivas, 1905), o ator que representa o rei também é corpulento e barrigudo. Em *Barba azul* (*Barba azul*, 1901), um juiz é representado por um ator gordo. Igualmente, os juízes do caso Dreyfus, em *L'affaire Dreyfus, bagarre entre journalistes* (O caso Dreyfus, uma briga entre jornalistas, 1899), também são representados por atores corpulentos, reforçando a ideia de que algumas autoridades – nem todas – foram assim retratadas.

Em *Le Voyage de Gulliver a Lilliput et chez les geants* (A viagem de Gulliver entre os liliputianos e os gigantes, 1902), aparecem mais alguns nobres barrigudos. Em *Le palais des mille et une nuits* (O palácio de mil e uma noites, 1905), há vários personagens representados por atores gordos ou com enchimento, atuando em posições de autoridade na narrativa – incluindo o rajah ou sultão. Vale destacar, também, a postura corporal – barriga para frente, com hiperlordose lombar, mas ombros baixos e para trás, peito estufado, com andar orgulhoso. Os barrigudos são representados como poderosos.

Em *La légende de Rip Van Winckle* (A lenda de Rip Van Winckle, 1905), um ator corpulento e barrigudo representa o Rei Jorge III, do Reino Unido, enquanto os demais papéis – dos membros da corte, soldados e demais cidadãos – foram todos representados por atores magros.

Em *Le raid Paris Monte-Carlo em deux heures* (A viagem entre Paris e Monte-Carlo em duas horas, 1905) aparece um personagem corpulento, com uma barriga sobressalente e uniforme de guarda, como supervisor da guarda. Este supervisor parte para cima dos guardas subalternos, dando-lhes barrigadas e derrubando-os. Ele se mostra irascível e dominante – aparentemente, por estes terem deixado uma pedestre passar sem pagar os impostos. Quando o carro, que é o protagonista, aproxima-se da entrada, o supervisor consegue desacelerá-lo e fazê-lo recuar usando sua barriga por duas vezes. Na terceira tentativa de entrada do automóvel, vários funcionários se aglomeram para tentar impedir, mas não conseguem, dependendo mais uma vez da ajuda do barrigudo, que demonstra ter sido representado como forte fisicamente. Numa quarta tentativa, o corpulento se distrai e o carro o explode, num efeito especial.

No curta-metragem *La cascade de feu* (A cascata de fogo, 1904), o dono da casa é barrigudo, voluntarioso e irascível com seus dois empregados domésticos. Já em *Tom Tight et Dum Dum* (Tom Tight e Dum Dum, 1903), há um personagem gordo e um magro. O personagem barrigudo é representado pelo próprio Méliès, com enchimento na barriga e uma careca pontuda extravagante. A artificialidade torna a questão mais explícita, menos passível de discussões a respeito da intenção do realizador. Quando é utilizado um enchimento para parecer barrigudo ou corpulento, não há dúvidas de que esta característica corporal era desejável pelo diretor da obra. Primeiramente, o personagem barrigudo adentra a tela, seguido posteriormente do magro, que começa a dançar, chamando atenção para si. Nisso, o gordo se mostra incomodado, sentando-se num canto, arrumando a barriga e apoiando os braços sobre a pança, a observar. Em seguida, parte para cima do personagem magro e esmaga-o com um martelo gigante até enterrá-lo no chão. Deve-se destacar que o personagem se mostra bastante ativo e vivaz – sem qualquer sinal de inaptidão física. Ao fim do curta, o magro retorna e, novamente, é violentado pelo gordo, que desmembra o boneco que substituiu o dançarino.

Em *La bonne bergère et la mauvaise princesse* (A pastora boa e a princesa má, 1908), a atriz que interpreta a princesa má é relativamente corpulenta, enquanto as demais atrizes são visivelmente menos volumosas. Ela é representada como voluntariosa, irascível e violenta, maltratando e agredindo várias pessoas. Mais uma vez, os membros da nobreza ou da elite são representados gordos. Como o curta tem um final feliz, a princesa má é aprisionada e lançada num fosso ao final.

O curta *Le tonnerre de Jupiter* (O trovão de Júpiter, 1903), apresenta enunciados mais claros – ainda que indiretamente tematizado – sobre a obesidade do personagem. O próprio Méliès atua no papel de Júpiter, usando um enchimento na barriga. Mitologicamente, Jupiter ou Zeus comumente era representado barrigudo, também devido à sua vinculação ao planeta, que é o maior do sistema solar. Não há, historicamente, nada de inovador nesse enunciado. Também da mitologia advém a informação de que esta divindade era o rei dos deuses e dono do raio. Por isso, o curta de Méliès brinca com a situação do raio de Júpiter estar estragado, exigindo os reparos de Hefesto, o artesão que consertava as armas dos deuses. Parte da irascibilidade que o rei dos deuses demonstrará advém do fato de seu raio ter se quebrado – e não diretamente por sua corpulência. As associações entre ideias, entretanto, agem mesmo que indiretamente sobre o inconsciente de quem as recebe. Por isso, Júpiter ser considerado o rei dos deuses e ter sido representado como gordo, barrigudo, corpulento e irascível não deixa de ser significativo.

Num fragmento de um curta não identificado, datado de 1908, com 1 min. 32 s., novamente um magistrado é representado por um ator barrigudo. Igualmente, em *Le tripot clandestine* (A casa

de apostas ilegais, 1905), o chefe da polícia, que fiscaliza um local suspeito (e culpado) de jogos de azar ilegais, também é barrigudo e corpulento. Além dos gestos de mando para com os policiais, a vestimenta – cartola e sobretudo – diferencia-o e posiciona-o líder da operação. Novamente, portanto, um barrigudo poderoso.

Por fim, no curta *Voyage a travers l'impossible* (Viagem através do impossível, 1904), além de trazer barrigudos em posições de autoridade, há quase uma hierarquização pelo tamanho da barriga, em que os que expressam maior poder são aqueles com as maiores circunferências abdominais. As indumentárias também ressaltam a riqueza, o status e o poder. Assim, o casal mais gordo se mostra com maior status. A esposa atua como voluntariosa e irascível. O corpo, entretanto, não é tematizado diretamente – nem mesmo através de gestos – agindo mais secundariamente como um símbolo de status, precedência e poder.

Por fim, tem-se, então, uma formação discursiva com um conjunto de enunciados cujo NC dos conteúdos das RS na filmografia de Méliès associam consistentemente a corpulência excessiva, a barriga grande ou a gordura corporal à certas condições socioeconômicas, de status e de poder. Em tempos de escassez alimentar, o senso comum premedita que se alguém é gordo é porque come bastante; e se come bastante é porque tem bastante dinheiro para comprar muita comida; logo, tem uma boa condição socioeconômica, proveniente de uma boa posição – seja ela proveniente de berço, como no caso dos nobres, ou de profissão, tal como juízes. Essa formação se diferencia daquela que se denominou do “burguês-gordo” (SANTOLIN e RIGO, 2019), por não se vincular à ideologia comunista.

Peso-pesados

Uma segunda formação discursiva identificada, composta por três filmes, é mais descritiva – ao invés de sugerir correlações com outras variáveis – enunciando que os mais corpulentos são pesados. Em dois curtas, esse peso “excessivo” é representado como uma vantagem para lutas corporais, tanto por dificultar possíveis tentativas de levantar o lutador quanto por esmagar os adversários caso caíam em cima deles. Essa concepção ainda está presente em certas modalidades artes marciais, como no sumô e no judô.

O primeiro curta em que tais enunciados aparecem é em *Nouvelles luttres extravagantes* (Novas lutas extravagantes, 1900). No título em inglês, este filme recebeu o nome *Fat and lean wrestling match* – ou seja, a luta entre o gordo e o magro. Primeiramente, um homem corpulento e com cara brava adentra a tela pela esquerda, caminhando e se posicionando para o combate. O magro vem em seguida, caminhando pelo lado oposto, faz um cumprimento para os espectadores e

se prepara para a luta. Ambos se cumprimentam e iniciam o confronto físico. O magro se movimenta, enquanto o gordo permanece parado. O magro parte em direção ao oponente e tenta levá-lo do chão, mas só com muita dificuldade consegue, ao que o gordo expressa orgulho da superioridade defensiva que o peso lhe confere. O magro tenta novamente, mas nada consegue e depois se afasta, limpando o suor da testa pelo esforço cansativo e fracassado. Ele retoma o fôlego e parte para uma terceira tentativa de levantar o gordo, mas esse se desequilibra para frente, caindo em cima do magro, esmagando-o, sendo substituído – através de um corte – por uma cartolina desenhada, a qual o gordo manipula. Vendo seu sucesso na luta, o gordo fica de costas e comemora sua vitória, mas o magro retoma sua forma, levanta-se e dá um chute nas nádegas do gordo, que é arremessado, saindo da tela por cima. No entretanto até a queda do gordo sobre a cabeça do magro, este comemora a vitória, mostrando seus braços. Após a queda, o gordo permanece sentado e, depois, o magro o deita e pula em cima de sua barriga, ao que o ator é substituído por um boneco e um efeito de fumaça é criado para dar a impressão de estouro. O magro comemora e se gaba, saindo da tela caminhando. Enquanto isso, as partes do boneco que representavam o gordo se reúnem até serem substituídas pelo ator, que se levanta e gesticula em direção a seu oponente que saiu de cena.

Em *Le conseil du pipelet ou un tour à la foire* (O conselho de pipelet, ou, Um tour na feira, 1908), novamente uma luta em que uma personagem gorda enfrenta um magro. Mais uma vez, enuncia-se que o corpulento é pesado – quem o enfrenta não consegue tirá-lo do chão e quando cai em cima esmaga.

Em *Le chapeau a surprise* (O chapéu tem uma surpresa, 1901), Méliès aparece no papel de mágico, retirando objetos e pessoas de dentro de sua cartola. Além de vários objetos, ele retira três moças da cartola. No momento seguinte, entretanto, quando observa dentro da cartola gigante, faz gestos no ar com as mãos, sinalizando uma grande barriga, além de inflar as bochechas com ar, complementando os símbolos para significar para o espectador que se trata de um sujeito corpulento, barrigudo e pesado. Após isso, ele gesticula negativamente, deslocando-se para frente da cartola gigante e – ao invés de puxar o sujeito, como fez com as moças – ele vira a cartola para que seu conteúdo caia. O ator está trajado nobremente, tal como um rei, e saúda as damas à mesa, sentando-se em seguida. O enunciado neste curta postula, unicamente, que corpulentos-barrigudos são pesados – nada acrescentando mais a respeito.

Ainda que mais descritiva, nesta formação discursiva se percebe mais claramente – mesmo que pontualmente, numa única variável – uma tentativa de pensar uma condição corporal que fora problematizada – ou seja, de ponderar o que poderia haver de bom ou de ruim na corpulência “excessiva”. No caso de Méliès, fica-se com a impressão que ele sugere mais pontos positivos do

que negativos. Os principais enunciados são: a) aqueles que têm um corpo grande e volumoso têm uma massa corporal maior; e, b) esta característica pode ser uma vantagem nos confrontos físicos.

Encorpados

Esta formação discursiva se caracterizou por enunciar somente que um corpulento é equivalente a três ou quatro pessoas – sem expressar necessariamente um juízo de valor a respeito disso. De fato, dizer que alguém vale por várias pessoas pode significar algo desejável ou não. Essa equivalência, entretanto, é mais de ordem física mesmo – relacionada ao tamanho do corpo e à circunferência da barriga. Identificou-se dois curtas em que um enunciado desse tipo ocorreu. Num deles, houve uma expressão de desvalorização, enquanto no outro não.

Em *Tom Whisky ou L'illusionniste toque* (Tom Whisky, ou, O toque ilusionista, 1900), três mulheres magras são transformadas em uma mulher gorda, que depois é dividida novamente em três mulheres magras. Após o “truque”, o mágico – representado pelo próprio Méliès – faz gestos, apontando para a corpulenta, em relação às bochechas e à barriga, batendo em seguida nas coxas, como se, por si só, a corpulência dela fosse hilário, motivo de riso. O enunciado neste caso sugere que uma mulher corpulenta, gorda, seria como três magras e, posteriormente, que esta corpulência “excessiva” seria motivo de riso e ridicularização.

Também em *L'omnibus des toques ou blancs et noirs* (O ônibus dos toques, ou, Brancos e pretos, 1901), apresenta-se essa ideia de incorporação-encorpação – três homens sobem, sequencialmente, nas costas de um quarto homem, incorporando-se neste, que se torna barrigudo, com um grande enchimento na barriga. Após isto, ele caminha em círculo com certa dificuldade. Nenhuma valoração, entretanto, a respeito desta corpulência é expressa.

Assim, através dessas “incorporações” – numa espécie de fagocitose corporal, produzidas com efeitos especiais – Méliès fantasia corpulentos “encorpados”, sugerindo sutilmente uma desvalorização dessa corpulência excessiva.

(In) capacidades físicas

Em quatro curtas foram identificados enunciados referentes à questão da mobilidade e da aptidão cardiorrespiratória – sem, entretanto, haver uma patologização da condição.

O curta *Voyage a travers l'impossible* (Viagem através do impossível, 1904), uma funcionária que segue a comitiva de viajantes e ocupa a posição de autoridade mais baixa é também a mais magra e ativa fisicamente. Em certo momento, ressalta-se a dificuldade de mobilidade do

casal corpulento, sendo necessário inclusive ajudar a esposa a subir no trem. Deve-se destacar, porém, que a mobilidade não é representada como algo valorizado nos curtas de Méliès – assim como na época. Nos curtas, comumente, figuras malignas, como o diabo e demônios, são representadas realizando acrobacias – cambalhotas, saltos, danças, piruetas, contorções, dentre outros. A mobilidade – tanto a corporal quanto a socioeconômica – simboliza algo indesejável, a própria maldade numa sociedade conservadora, que preza pela imobilidade, fazendo-o tanto no âmbito socioeconômico quanto corporal. Vale destacar que Méliès era herdeiro de uma fábrica de botas e, portanto, pertencia à “elite” parisiense, produzindo entretenimento, provavelmente, para as “categorias” menos favorecidas. Do ponto de vista ideológico, pode-se considerar suas obras conservadoras e não contestadoras. Assim, as personagens representantes do bem só fazem gestos e movimentos mínimos – simbolizando tanto a imobilidade corporal quanto a socioeconômica.

As mobilidades corporal e socioeconômica só serão valorizadas ao longo do Século XX. Nos Séculos XVIII e XIX, os circos e os artistas circenses inspiravam desconfiança, tanto por vagarem entre as cidades (mobilidade geográfica) quanto por realizarem acrobacias consideradas movimentos inúteis – como se pode ler em Soares (1998). O movimento ginástico europeu, atrelado a patriotismos, os exércitos nacionais e as guerras nacionalistas começarão a inverter esse sistema de valores ao longo do Século XIX (MARINHO, 1980). Nos primórdios do Cinema, entretanto, as representações que Méliès apresenta ainda remetem ao sistema de valores antigo – mesmo tendo sido no começo do Século XX.

Em *Le royaume de fees* (O reino das fadas, 1903), um personagem corpulento e barrigudo chama atenção por se mostrar atrapalhado ao vestir a armadura, necessitando inclusive de ajuda para tal. Nenhum outro soldado precisou de auxílio. Na hora de subir a escada, seu companheiro empurra-o para subir, enquanto ele abana os braços desajeitadamente. Em outras cenas, o personagem mostra-se igualmente atrapalhado.

Em *Les patineurs* (Os patinadores, 1908), um personagem caricaturiza uma pessoa extremamente corpulenta, com uma vestimenta enorme, repleta de ar. Ele é posicionado num pequeno palco, atrás daqueles que eram para ser os protagonistas do curta – os patinadores – mas acaba atraindo bastante atenção para si. No plano seguinte, ao sair do restaurante, ele e seus companheiros são abordados por vendedores de patins. O corpulento age generosamente, comprando para si e para os demais, presenteando-os. No plano seguinte, o grupo aparece numa sala de jantar, calçando os patins. Em seguida, começam a patinar no salão – inclusive o corpulento, que já aparece com os patins calçados. Ele cai num determinado instante e aparenta certa dificuldade para levantar, mas, ao final, consegue fazê-lo sozinho. Outros também caem e não se pode interpretar em sua queda sinal de imperícia ou incapacidade. Ambos patinadores derrubam e

reviram todos os objetos da sala de jantar, sendo levados para o presídio pela baderna – com exceção do corpulento, que não é mais retratado. Neste curta, diferentemente dos anteriores analisados, enuncia-se que a mobilidade dos corpulentos é “normal”, não havendo limitações. A mobilidade apresentada não é de tal nível como daqueles que representam figuras diabólicas e malignas, mas também não é mais baixa que a dos demais personagens magros.

Em *Le tonnerre de Jupiter* (O trovão de Júpiter, 1903), Hermes ou Mercúrio intermedia a ordem de Júpiter para Hefesto. Mercúrio é representado de modo clássico – correndo, ligeiro, segurando um caduceu. Tais associações vieram de analogias astronômicas, já que este planeta descreve a órbita translacional mais rápida. Júpiter tenta acompanhar o ritmo de Mercúrio, realizando uma corrida estática, mas não consegue, demonstrando linguagem corporal de cansaço e exaustão, levando as mãos aos joelhos ofegantemente. O enunciado neste caso é que gordos, corpulentos tem pouco fôlego ou baixa capacidade cardiorrespiratória.

Em suma, nesta formação discursiva, em que se pauta as capacidades físicas da condição corporal em foco, há tanto enunciados que problematizam a condição negativamente quanto enunciados que proferem discursos opostos, caracterizando-se por uma inconsistência no NC dos conteúdos das RS analisadas para este quesito. No primeiro caso, os enunciados seriam que a corpulência excessiva dificulta a mobilidade e que corpulentos são inaptos cardiorrespiratoriamente; enquanto no segundo caso, a mobilidade e a aptidão cardiorrespiratória dos corpulentos é normal, equivalente à dos não corpulentos.

Embonpoint excessive

Numa subsérie de três curtas, identificou-se uma formação discursiva que trata da questão da beleza e da atratividade, especificamente, de mulheres corpulentas. Apesar de situado no Século XX, trata-se ainda do *embonpoint*, “em-bom-ponto”, conceito francês remanescente do Século XVIII, que atribuía beleza às mulheres com certo grau de corpulência, tal como descrito em Santolin (2012).

Em *Le mariage de Victoire* (O casamento de Vitória, 1907), uma das protagonistas é uma empregada doméstica gordinha, que permite, inautorizadamente, que um soldado pretendente esteja na cozinha. Ele galanteia e ela cede às investidas, sentando em seu colo. Aqui enuncia-se, implicitamente, que a corpulência “excessiva” não torna a mulher indesejável ou inabilitada amorosamente – como posteriormente na história das representações da obesidade será enunciado. Após isso, é mostrado os padrões, na sala de jantar ao lado, tentando sem sucesso requisitar os serviços de sua funcionária. Ao dirigirem-se à cozinha para ver o que havia acontecido, a cozinheira

esconde o namoradinho numa caixa e finge ter um mal-estar para justificar o não atendimento. Os donos decidem, então, realizar a refeição na mesa da cozinha. O intruso, porém, tenta fugir da situação pela chaminé, no que é perseguido pela polícia e pelos donos da casa. Após despistá-los, retorna à cozinha, onde resgata a cozinheira e fogem da casa. A história termina com um final feliz para o casal, mostrando os amantes num *close*, em primeiro plano, aos beijinhos.

Em *Le raid Paris Monte-Carlo em deux heures* (A viagem entre Paris e Monte-Carlo em duas horas, 1905) uma personagem corpulenta atuando como feirante é recepcionada por guardas que lhe deveriam cobrar uma taxa na entrada. Estes, entretanto, deixam-na passar sem pagar, e, após ela se virar, fazem gestos com as mãos em referência à seu corpo, num sentido, aparentemente, elogioso e não pejorativo. Aqui pode-se perceber representado o estereótipo de beleza ainda invertido em relação ao que se tem contemporaneamente. Tratava-se, assim como no curta anterior, do *embonpoint*.

Em *Pour l'étoile S.V.P* (Para a estrela S.V.P., 1908), um homem visa entregar um buquê de flores para a celebridade S.V.P., mas acaba entregando para a “mulher errada”. A personagem é representada por uma mulher corpulenta e a linguagem corporal dos demais personagens demonstra que ela é considerada feia e indesejável, motivo de estigmatização, inclusive, para o galanteador. Os personagens apontam na direção dela e riem, enquanto ela chora, ao ser rejeitada pelo homem. Ainda que o critério avaliativo fosse visual, o *embonpoint* também podia ser considerado excessivo.

Tem-se, enfim, nesta formação discursiva enunciados que realizam juízos de valor positivo a respeito da beleza, da atratividade e do *sex appeal* de personagens com certa corpulência. Deve-se sublinhar o fato de que foi exclusivamente em relação às mulheres, não tendo sido encontrado enunciados desse tipo para os diversos personagens corpulentos, barrigudos ou gordos que aparecem nas centenas de filmes.

Guloso

Um único filme retratou a corpulência associada à excesso alimentar – à gula. Em *Entre Calais et Douvres* (Entre Calais e Dover, 1897), um navio está navegando, com muita oscilação, como se prestes a naufragar. Vários personagens podem ser vistos, mas dois se destacam – um que caminha com um livro aberto, a ler, e outro sentado a uma mesa, a comer. Este foi trajado com enchimentos em suas roupas, para aparentar corpulência e barriga grande; enquanto aquele foi representado magro.

O enunciado identificado remete à noção de gula – já que mesmo prestes a naufragar, o corpulento está a comer e beber. Ou seja, nem assim um barrigudo para de comer e beber. De certo

modo, pode-se dizer que, ao associar a característica corporal e comportamental, a mensagem ganha conotações etiológicas, sugerindo, implicitamente, que a causa da corpulência é a gula e excessos alimentares.

CONCLUSÕES

A pesquisa permitiu identificar seis formações discursivas distintas, com conteúdos enunciativos que associam a condição à questão do *status* social, da saúde, da beleza, das capacidades físicas e do comportamento. Em algumas formações, não houve uma consistência enunciativa, ocorrendo, muitas vezes, conteúdos opostos.

Ao analisar a historicidade das RS na filmografia de Méliès, pode-se perceber que sua obra parte de concepções típicas do período pré inversão valorativa – ainda populares na virada do século – para uma concepção desvalorizada da gordura corporal e da corpulência “excessivas”, tal como na contemporaneidade. Assim, de enunciados que positivam a condição no começo de seus filmes, ainda no século XIX, tem-se ao fim de sua carreira, já quase na virada para a década de 10 no século XX, enunciados que negativam a condição. De bela, forte, com boa posição socioeconômica – apesar de um pouco gulosos e irascíveis – à doentes, com dificuldade de mobilidade, com baixa aptidão cardiorrespiratória. Outrora, mesmo os “defeitos” eram minorados e positivados, tal como o peso corporal “excessivo” nas lutas.

Nos curtas, também por não haver falas, tem-se, no máximo, referências à aparência ou ao peso, sendo mais adequado falar sobre a circunferência abdominal, o tamanho ou a massa corporal. Apesar disso, deve-se considerar tais achados como pertencentes à história da obesidade, dado o fato de que no princípio foram tais variáveis que foram problematizadas, sendo, portanto, precursoras da patologização.

Faz-se necessário destacar, novamente, os silenciamentos, tal como sugere Foucault (2008), já que eles também enunciam. Não houve, por exemplo, enunciados que pautassem a questão da beleza da corpulência “excessiva” masculina, o que pode ser relevante para estudos feministas. Outro exemplo é em relação à formação discursiva de força física, não houve enunciados em que esta capacidade falhasse, tal como será no expressionismo alemão em *A última gargalhada* (1924), de F. W. Murnau.

Mais importante do que os pormenores analíticos específicos da série analisada é o fato do material indicar – indiretamente, mas empiricamente, dado as RS existentes – que o Cinema pode ter sido uma importante ferramenta na difusão dos novos valores associados à corpulência e à

gordura corporal excessiva nos processos históricos de inversão valorativa e de patologização da obesidade.

Assim, por fim, reitera-se a necessidade de outras pesquisas deste tipo, sobre este e outros períodos, compondo mais séries para a produção de uma história serial mais ampla, que permita compreender melhor o presente através do passado que o constituiu.

REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA GARGALHADA. Direção de F. W. Murnau. Preto e branco, 77 min. Alemanha: **Universum Film**, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9dBbOIX4Zg> . Acesso em 17 de Janeiro de 2019.

BAECQUE, Antoine. **Le discours anti-noble (1787-1792) aux origines d'un slogan**: “Le peuple contre les gros”. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. Tomo XXXVI. 1989, p.3-28.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, José A. História serial, História quantitativa e História demográfica: uma breve reflexão crítica. **Revista de C. Humanas**, Vol. 11, Nº 1, p. 163-172, jan. /jun. 2011.

BARROS, José A. **A História serial e História quantitativa no movimento dos Annales**. **Hist. R.**, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 203-222, jan. /jun. 2012.

BARROS, José A. **O projeto de pesquisa em História**: da escola do tema ao quadro teórico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9610.HTM . Acesso em 25 de Agosto de 2018.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: WMF, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GEORGES MÉLIÈS: **the first wizard of Cinema (1896-1913)**. Direção de Georges Franju. Coleção. *Lobster films*. 6 DVDs. 896 min, França, 2010.

GUIMARÃES, Pedro M. Corpo e citação. In: SAURA, S. C.; ZIMMERMANN, A. C. (org.) **Cinema e corpo**. Cap.1. São Paulo: Laços, 2016, p.21-32.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0617588/?ref_=nv_sr_1 Acesso em 21 de Setembro de 2018.

JULLIER, Laurent; MARIE, Magda; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

LA MAGIE MÉLIÈS. Direção de Jacques Mény. **Documentário**, 2h06min, França, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ThCusVO4Zw> Acesso em 21 de Setembro de 2018.

MARINHO, Inezil P. **História geral da Educação Física**. São Paulo: Cia Brasil, 1980.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 2010.

PATRIOTA, Lucia M. **Teoria das Representações Sociais**: Contribuições para a apreensão da realidade.

Disponível em:

[http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20\(1961\).&text=\(Abri%C3%A7%C3%B5es%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986\).](http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v10n1_lucia.htm#:~:text=Quanto%20%C3%A0s%20fun%C3%A7%C3%B5es%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,et%20son%20public%20(1961).&text=(Abri%C3%A7%C3%B5es%20Moscovici%2C,1978%3B%20Jodelet%2C%201986).) Acesso em 18 de Setembro de 2020.

POULAIN, Jean-Pierre. **Sociologia da obesidade**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2014.

QUELLIER, Florent. **Gula**: história de um pecado capital. São Paulo: SENAC, 2011.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 2000.

SANTOLIN, Cezar B. O nascimento da obesidade: um estudo genealógico do discurso patologizante.

Dissertação de mestrado. Pelotas, RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. **A obesidade e a problematização da corpulência na Idade Média**. FIEP BULLETIN - Volume 82 - Special Edition - ARTICLE I – 2012.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. O nascimento do discurso patologizante da obesidade. **Movimento**. Porto Alegre, v.21, n.1, p.81-94, jan./mar. de 2015.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Por que o termo “gordo” se tornou politicamente incorreto no Brasil? **Anais do VI Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte**. Set./2012. Disponível em:

<http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2011/2011/paper/view/3079> Acesso em 15 de Outubro de 2020.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz C. Representações da obesidade no cinema: o “burguês gordo” em A greve (1925) de Eisenstein. **Movimento**. V. 25, e25076, 2019.

SOARES, Carmen. L. **Imagens da educação no corpo**: estudo a partir da ginástica francesa do Século XIX. Campinas: Autores associados, 1998.

STRUNA, Nancy. L. Pesquisa histórica em atividade física. In: THOMAS, Jerry. R.; NELSON, Jack. K.; SILVERMAN, Stephen. J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. 5ª ed. Cap. 12. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 189-201.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

NOTAS DE AUTOR

AGRADECIMENTOS - Não se aplica.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA - Não se aplica.

FINANCIAMENTO - Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM - Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

O autor declara não ter havido conflito de interesses na produção desta pesquisa.

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Motrivivência** - ISSN 2175-8042 os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution Non-Comercial ShareAlike](#) (CC BY-NC SA) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, desde que para fins **não comerciais**, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico desde que adotem a mesma licença, **compartilhar igual**. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico, desde que para fins **não comerciais e compartilhar com a mesma licença**.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação Física. LaboMídia - Laboratório e Observatório da Mídia Esportiva. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Mauricio Roberto da Silva, Giovani De Lorenzi Pires, Rogério Santos Pereira.

EDITOR DE SEÇÃO

Juliano Silveira

REVISÃO DO MANUSCRITO E METADADOS

João Caetano Prates Rocha; Keli Barreto.

HISTÓRICO

Recebido em: 16 de outubro de 2020.

Aprovado em: 25 de novembro de 2020.

Anexo III

Quadro 1 - Número de produções cinematográficas anuais (IMDb, 2017)

Ano	Número de produções
1874	1
1875	0
1876	0
1877	0
1878	1
1879	0
1880	0
1881	0
1882	0
1883	1
1884	0
1885	0
1886	0
1887	0
1888	5
1889	2
1890	6
1891	10
1892	9
1893	2
1894	95
1895	115
1896	832
1897	1342
1898	1769
1899	1800
1900	1838
1901	1759
1902	1815
1903	2671
1904	1824
1905	1705
1906	1862
1907	2475
1908	4269
1909	5416
1910	6403
1911	6439
1912	8452
1913	9542
1914	8994
1915	8417
1916	6939

1917	5502
1918	4586
1919	3938
1920	4417
1921	4167
1922	3552
1923	2998
1924	3050
1925	3272
1926	2966
1927	3050
Total	128308

