



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA
DEPARTAMENTO DE FUNDAMENTOS SOCIOFILOSÓFICOS DA EDUCAÇÃO

DAYANE MARIA BEZERRA DA SILVA
VALDIR DA ROCHA LIMA JUNIOR

**“QUEM É A DONZELA EM PERIGO AGORA?”: MIRADAS INTERSECCIONAIS
PARA POLÍTICAS IDENTITÁRIAS EM “SCOOBY-DOO” (1969, 2002) E “VELMA”
(2023)**

Recife
2023

DAYANE MARIA BEZERRA DA SILVA
VALDIR DA ROCHA LIMA JUNIOR

**“QUEM É A DONZELA EM PERIGO AGORA?”: MIRADAS INTERSECCIONAIS
PARA POLÍTICAS IDENTITÁRIAS EM “SCOOBY-DOO” (1969, 2002) E “VELMA”
(2023)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Pedagogia da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para obtenção do
título de licenciados em Pedagogia.

Aprovado em: 29/09/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Thiago dos Santos Antunes da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Rejane Dias da Silva Moraes (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Me. Álvaro Renan José de Brito Alves (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

“QUEM É A DONZELA EM PERIGO AGORA?”: MIRADAS INTERSECCIONAIS PARA POLÍTICAS IDENTITÁRIAS EM “SCOOBY-DOO” (1969, 2002) E “VELMA” (2023)

Dayane Maria Bezerra da Silva¹

Valdir da Rocha Lima Junior²

Thiago dos Santos Antunes da Silva³

RESUMO

Partindo do pressuposto de que as produções audiovisuais veiculam discursos e formam os sujeitos que as consomem, essa pesquisa situa-se no campo das pedagogias culturais e das relações entre Cinema e Educação. Especificamente, nosso interesse recai nas recentes discussões sobre adaptações cinematográficas que, de alguma forma, se alinham às pautas identitárias (inclusão de personagens negros, LGBTQIAPN+, o protagonismo das mulheres etc.). Dessa forma, esta pesquisa visa analisar a série “Velma” (2023), o seriado televisivo “Scooby-Doo” (1969) e o *live action* “Scooby-Doo” (2002) a fim de pensar sobre quais os discursos reverberados na readaptação em contraste com a animação original e em que medida esses discursos implicam na formação de crianças, adolescentes, jovens e adultos no tempo presente. Amparados em estudos como os de Fischer (2011, 2023) e Costa (2023), analisaremos as essas produções a partir do olhar das pedagogias culturais e da abordagem interseccional.

Palavras-chave: Audiovisual; movimentos sociais; abordagem interseccional.

“WHO IS THE DAMSEL IN DISTRESS NOW?”: INTERSECCTIONAL LOOKS AT IDENTITY POLITICS IN “SCOOBY-DOO” (1969, 2002) AND “VELMA” (2023)

ABSTRACT

Based on the assumption that audiovisual productions convey discourses and form the subjects who consume them, this research is situated within the field of cultural pedagogies and the relationship between Cinema and Education. Specifically, our interest lies in recent discussions about film adaptations that, in some way, align with identity guidelines (such as inclusion of black characters, LGBTQIAPN+, the protagonism of women, among others). Thus, this research aims to analyze the series “Velma” (2023), the television series “Scooby-Doo” (1969) and the live action “Scooby Doo” (2002) in order to think about which discourses resonate in

¹ Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: dayane.mbsilva@ufpe.br

² Graduando em Pedagogia pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: valdir.rocha@ufpe.br / valdirjnr97@gmail.com

³ Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: thiago.antunessilva@ufpe.br

the readaptation in contrast to the original animation and to what extent these discourses imply in the formation of children, adolescents, young people and adults in the present time. Supported by studies such as those by Fischer (2011, 2023) and Costa (2023), we will analyze these productions from the perspective of cultural pedagogies and the intersectional approach.

Keywords: Audio-visual; Identity Policies; Intersectional Approach; Speeches

1. INTRODUÇÃO

“Não, Scooby, amigos não se vão.” (SD, 2002)

As diferentes linguagens artísticas passaram por mudanças consideráveis com o passar do tempo. Vemos parte desse fenômeno com clareza no cinema. Se este iniciou-se apenas em salas comerciais de cinema, nos anos recentes presenciamos a ascensão dos serviços de streaming e a derrocada dos meios analógicos de se consumir produções fílmicas, como as fitas de vídeo e os discos. Se há alguns anos recorremos às videolocadoras para assistirmos a filmes e seriados, temos agora meios online disponíveis nas palmas de nossas mãos. Suspendendo o imediatismo de responder se este fenômeno é positivo ou negativo, o vemos como um processo analisado qualitativamente, principalmente no que diz respeito a nossa formação social e subjetiva.

É preciso ressaltar, também, que este cenário se tornou possível graças à disseminação da internet banda larga após os anos 2000 e pelo desenvolvimento técnico dos computadores e *smartphones*. A rapidez com que temos acesso à internet gerou uma maior demanda por entretenimento. Quase diariamente vemos surgir novos filmes e animações que possuem o intuito de readaptar textos clássicos, numa tentativa de atender demandas sociais de diversos setores. Essas adaptações, por sua vez, causam reverberações na sociedade que, por muitas vezes, nega-se a aceitar adaptações que destoam daquilo que é tido como “original”, mesmo que a adaptações originais sejam escassas no que diz respeito às representatividades vistas em tela.

Temos como exemplo a adaptação *live-action* de “A Pequena Sereia” (2023), que dividiu opiniões por Ariel, personagem principal, originalmente representada como uma sereia branca, estar sendo interpretada por uma atriz negra. Alguns dos fãs da obra, nas redes sociais, passaram a considerar inconcebível a existência de uma Ariel negra e esteticamente distante do padrão clássico estabelecido na obra original (1989). Caso semelhante já havia acontecido com a adaptação de “*Harry Potter and the Cursed Child*” para o teatro da *Broadway* (2016);

em que a personagem de Hermione Granger, interpretada nos filmes clássicos por Emma Watson - atriz branca -, passou a ser interpretada por Noma Dumezweni, atriz britânica negra. As discussões, em ambos os casos, têm a ver com as demandas de movimentos sociais para a criação de representatividade nos personagens dos filmes e séries que, por outro lado, recebe retaliações e contra-argumentos de movimentos conservadores que prezam por uma suposta “originalidade” das obras.

Acreditamos que a televisão, o cinema e as plataformas de *streaming* podem ser consideradas formas de expressão cultural responsáveis pelo entretenimento, instrução e reflexões para o público geral. Contudo, elas também assumem o papel de ferramenta de formação ética e estética, capaz de influenciar os sujeitos para determinados estereótipos e a reprodução de determinados discursos. Desse modo, as adaptações cinematográficas são capazes de instruir o público, assumindo um papel pedagógico-cultural no mundo moderno.

Do ponto de vista pedagógico e educativo, investigamos crítica e cuidadosamente as implicações tanto dessas obras como das reverberações e discussões que elas geram. Dessa forma, optamos por selecionar uma peça audiovisual de sucesso que tenha recebido recentemente uma adaptação. Portanto, essa pesquisa teve o intuito de analisar a série “Velma” (2023), o seriado televisivo “Scooby-Doo” (1969) e o *live action* “Scooby Doo” (2002) a fim de pensar sobre quais os discursos reverberados na readaptação em contraste com a animação original e em que medida esses discursos implicam na formação de crianças, adolescentes, jovens e adultos no tempo presente.

Tendo em vista que “Scooby-Doo” é uma série televisiva de alcance mundial e que já faz parte do imaginário social, esse estudo teve como objetivos específicos mapear as mudanças éticas e estéticas dessas produções fílmicas, buscando relacioná-las com as críticas e discussões públicas geradas sobre elas, no intuito de perceber como as demandas interseccionais (de gênero, sexualidade, classe e raça) agregadas impactam nas decisões tomadas na confecção dessas produções, relacionando também essas produções com a formação cultural dos indivíduos.

Como metodologia para alcançarmos esses objetivos, analisamos as produções animadas e o filme homônimo, buscando traçar as principais mudanças apresentadas e as discussões causadas por conta destas. Para isso, assistimos aos episódios das adaptações, adentramos as discussões levantadas sobre essas produções por meio de críticas, fóruns e discussões de internet e analisar como essas inserções interseccionais agregam no teor educativo dessas produções.

O referencial teórico a fundamentar a pesquisa será em torno das obras de Marina Vinha, Thiago Faria Silva, Claudia Lopes Perpétuo, Lélia Gonzales, Maria Rosa Bueno Fischer, Marisa Vorraber Costa, Igor Tannús Corrêa, Sandro Bortolazzo, Paula Deporte de Andrade e Marcel Vieira Barreto Silva, além de matérias de sites como o *BuzzFeed News* e o *CNN News*. As suas publicações embasaram o marco teórico que contribuirá com dados para uma análise das obras supracitadas posteriormente.

2. PEDAGOGIA CULTURAL E CINEMA-EDUCAÇÃO

Se pensarmos na concepção mais tradicional de educação, a teremos fortemente vinculada - quase exclusivamente, na verdade - à escola e à sala de aula, ao ensino enquanto ação exclusiva e ativa do professor e à aprendizagem como ação dos alunos. Há décadas, no entanto, pesquisadores e pensadores ligados à educação, têm advogado por uma mudança nessas concepções e práticas. Poucas pessoas, na atualidade, afirmarão categoricamente que só se aprende com e na escola. Se pensarmos na concepção mais tradicional de educação, a teremos fortemente vinculada - quase exclusiva - aos conteúdos institucionais, ideia esta que foi sendo transformada após a era moderna com as teorias pós-estruturalistas.

Desde a década de 1980, de forma mais sistemática, teóricos da educação, da arte e da cultura, têm olhado mais atentamente para os artefatos da cultura e para a forma como eles nos ensinam. Deste processo, desdobrou o conceito de pedagogias culturais que denota, justamente, a possibilidade das mídias - analógicas e digitais - nos ensinarem e nos formarem. (COSTA; ANDRADE, 2015). Apoiado nas ideias de Giroux (1994), Costa e Andrade (2015, p. 848) afirmam que

os Estudos Culturais oferecem uma teorização importante aos educadores já que aportam elementos tanto para analisar a produção histórica, econômica e cultural de representações e desejos que os jovens contemporâneos absorvem, especialmente pela mídia, quanto para repensar a relação entre poder, cultura, aprendizagem e o papel dos docentes como “intelectuais públicos”.

A complexidade do mundo globalizado influi diretamente na cultura e esta possui uma relação intrínseca com a educação, pois organiza a vida social. Os celulares, as televisões, jornais, entre outros, atuam como dispositivos pedagógicos, ou seja, como instrumentos capazes de levar comunicação, mas também formar opiniões, criar laços, aprender e transformar experiências individuais, o que nos permite pensar uma educação plural que está se ampliando a partir daquilo que nos atravessa.

é por intermédio das imagens, discursos e narrativas postas em circulação por revistas, jornais, publicidades etc., que aprendemos a ser sujeitos de um certo tipo e é por meio da produção e circulação dessas representações que as pedagogias culturais operam. (COSTA; ANDRADE, 2015, p. 852).

A educação oferece subsídios para pensarmos e atuarmos no mundo, portanto, é um ato político - com a qual partilhamos sensibilidades, significados, formas de ver e pensar o mundo e as pessoas. Dito isto, nas pedagogias culturais, é possível se questionar os ideais veiculados na mídia, os discursos são praticados e disputados, a partir de qual ponto de vista o “outro” é compreendido, visto e mostrado, e quais os grupos e sujeitos que se engajam nessa disputa de poder. Nada é neutro; nem as demandas mercadológicas e do capital, nem as pautas dos movimentos sociais; há sempre uma política implicada. O argumento de Vinha (2011) alerta para isso:

A absorção das práticas de celebração das diferenças foi absorvida pelo capitalismo em novas estratégias de consumo. Na era da supremacia do mercado e da mídia, negros, gays, idosos, indígenas são alvo de uma política de representação que visa reabilitá-los no cenário cultural como cidadãos e consumidores. Dessa forma, o “outro” é vendido nas festas. São as *Barbies* africanas, os pôsteres com fotos de crianças indigentes; os porta-retratos com mulheres maltratadas, mas com alguma beleza e dignidade expressas nas faces. Em cada uma destas campanhas, de certo modo, também se consome o “outro”. As mercadorias, assim, se travestem de uma áurea de ato político. (VINHA, 2011, p. 264).

A mídia pode atuar ainda como um mercado capitalista que atrai de maneira sedutora os sujeitos a consumir uma forma de vida, de vestimenta e até de conduta social. Ou pode ser vinculada como contra conduta, como forma de resistência, como viabilizador das narrativas de sujeitos excluídos. O que fica evidente é que as mídias e os artefatos da cultura nos formam, nos subjetivam, nos dão palavras e significados para dizermos quem somos nós, quem são os outros, o que é o mundo e como devemos agir diante dele. Thoma (2002, p. 97 *apud* COSTA E ANDRADE, 2015, p. 854) corrobora, “a pedagogia cultural do cinema ocorre, então, através das lições sobre como devemos ser, agir, pensar e nos comportar frente a nós mesmos e aos outros”.

Considerando o caráter educacional dos artefatos modernos de comunicação, Fischer (2017), em seu trabalho sobre o estatuto pedagógico da mídia, alerta para a relação “emissora” e “receptora” que a produção cultural pode assumir a partir dos discursos utilizados. No tipo de formação midiática que temos, o que é dito e mostrado por cada artefato cultural foi, provavelmente, pensado para atingir um público e um nicho de mercado. Este mesmo artefato, se recebido por outros grupos, será completamente rechaçado. Por exemplo, podemos pensar que o mesmo enunciado “as mulheres devem se submeter aos homens” seria recebido com críticas severas por movimentos feministas e celebrado por movimentos conservadores. Está aí a importância de pensar sobre os direcionamentos do artefato midiático: a quem direcionava esse enunciado quem produziu esse artefato? No entanto, o caráter da recepção não pode ser

negligenciado: que tipo de entendimentos foram produzidos por quem recebeu esse enunciado? Dessa forma entendemos que a mídia produz e veicula verdades que agenciam os sujeitos, produzem formas de viver:

Poderíamos dizer que a mídia, em nossa época, estaria funcionando como um lugar privilegiado de superposição de "verdades", um lugar por excelência de produção, circulação e veiculação de enunciados de múltiplas fontes, sejam eles criados a partir de outras formações, sejam eles gerados nos próprios meios. (FISCHER, 2017, p. 65).

Como afirma Fischer (2017), fundamentada nas ideias de Foucault, o discurso carrega uma marca histórica, imbricada em relações de poder e subjetivação, por conseguinte, as atuais telenovelas, publicidade, filmes, streamings, entre outros, possui um efeito ainda mais radical do que os instrumentos tradicionais utilizados pelas escolas. Para uma análise aprofundada acerca dos elementos visuais, sonoros e do todo que se constituem as peças cinematográficas, com o intuito de avaliar os discursos empregados, seria indispensável considerar os aspectos éticos e estéticos que abarcam o cinema e por consequência, o cinema-educação.

“Ali, no interior dos meios ele-trônicos... é possível que se esteja gerando um tipo muito específico de "comunicação pedagógica", que precisa ser investigado” (FISCHER, 2017, p. 70), a análise dessa comunicação se faz de suma importância, uma vez que, é a alavanca principal que torna o cinema e outras mídias uma forma pedagógica e, muitas vezes, um objeto de disputa de poderes sobre quem, o quê, onde e quando comunicar e educar. Nestas mensagens, as minorias são incluídas ou temas considerados relevantes são levados à margem; à medida que há um reconhecimento, gera-se a identificação, cria-se uma ligação afetiva com o espectador - mas devemos questionar ao que se afiliam os sujeitos, aos discursos conservadores ou progressistas? Pode-se afirmar, portanto, que esta é uma disputa em voga, onde a ideia de “originalidade” ou “gosto” ganham os contornos dos discursos que os sujeitos consomem e nos quais espelham-se.

O que se quer dizer é que na mídia somos contemplados, porque lá se fala de nós, de cada um de nós em particular, e isso é dado a cada seqüência absolutamente previsível da novela, a cada entonação de voz do locutor no programa de reportagens sobre crianças portadoras de alguma deficiência, a cada "boa noite" que os apresentadores do telejornal pronunciam, a cada oferta de felicidade e liberdade infinita de um comercial de cigarro, a cada trilha sonora de um documentário, a cada "bom dia" das louras mulheres educadoras de uma infância sem-infância, a cada imagem do corpo das modelos que desfilam nas passarelas ou encantam platéias de programas de auditório, nas tardes insossas de uma juventude sem muitas referências. (FISCHER, 2017, p. 72)

Tal como afirma Fischer (2017), trata-se de uma estratégia pedagógica que seduz e controla a partir de cortes, sons, entonações e transmissão. Inclusive, até mesmo a classificação indicativa possui uma finalidade educativa, como defende Bortolazzo (2020, p. 327):

O modelo de classificação é um tipo de Pedagogia Cultural porque estabelece limites explícitos e implícitos, passa por testes e revisões de classificação que, de certa forma, dirigem a conduta dos sujeitos que acabam aprendendo com a cultura midiática o que é bom, o que é ruim, o que é aconselhável para determinada idade, o que não é, e assim por diante.

As peças audiovisuais, como tudo o que é veiculado pelos meios de comunicação, são pensados e construídos para produzir em nós sensações, sentimentos, induzir atitudes, criar opiniões e conhecimentos; são sempre, portanto, contingentes e pensados para um tipo de público, em certo tempo e lugar. São, portanto, reflexões de seu tempo e das disputas que são realizadas no seu tempo. Na imensidão das possibilidades de conteúdos audiovisuais à consumir - quase infinitas, *on demand* - produzem-se nichos, guetos, bolhas; que aproximam e distanciam, conforme a reação frente a esses conteúdos. Mas, há sempre a possibilidade de *furar a bolha*, de perceber sob que regimes políticos estamos inseridos, de ter outras interpretações e pensamentos sobre os filmes que assistimos. Podemos dizer, assim, que as significações das peças audiovisuais estão em disputa. É nesta disputa que gostaríamos de entrar.

3. METODOLOGIA

Esta pesquisa foi realizada através de uma abordagem qualitativa, tendo em vista que esta tratou dos sujeitos em suas diversas formas de lidar com o mundo, como defende Minayo (2002). Dessa forma, nosso objetivo geral foi de examinar as narrativas propagadas pela série televisiva "Velma" (2023) em contraste com a versão original animada e o *live action* de "Scooby-Doo" (1969/2002), no intuito de identificar quais os discursos que permeiam essas produções distintas e em que medida esses discursos implicam na formação sócio-cultural de crianças, adolescentes, jovens e adultos na contemporaneidade.

Como objetivos específicos, mapeamos as mudanças éticas e estéticas de diferentes produções fílmicas de Scooby-Doo, contrastando com as críticas cinematográficas e as discussões públicas levantadas sobre elas. Para além disso, buscamos discutir sobre como as demandas interseccionais - de gênero, sexualidade, classe e raça - impactam nas decisões éticas e estéticas tomadas na confecção dessas produções, relacionando essas dimensões éticas e estéticas presentes nas produções cinematográficas com a formação sócio-cultural dos indivíduos.

Nesse sentido, o estudo coletou dados das discussões e debates gerados em fóruns e portais de internet a respeito dessas adaptações, na intenção de compreender as diferentes perspectivas e posicionamentos que emergem em torno dessas obras e suas representações. Munidos das informações coletadas, o processo de análise dos dados foi complementado por

meio da pesquisa documental, com o intuito de viabilizar uma melhor análise e interpretação dos discursos empregados na produção dessas obras.

Conforme observado por Neto (2002, p. 63), "o uso de filmagens nos permite reter vários aspectos do universo pesquisado". Sendo assim, a análise das obras audiovisuais em questão, aliada ao referencial teórico definido, permitiu a formulação de novas hipóteses acerca de aspectos éticos e estéticos que compõem o universo do cinema e das demandas interseccionais, que desempenham um papel crucial para a transformação das produções cinematográficas ao longo dos anos, especialmente nas obras mencionadas.

As categorias mencionadas não existem isoladas umas das outras, mas se relacionam e afetam os sujeitos no dia a dia produzindo desigualdades e injustiças. Considerando isso, compreende-se também a necessidade de se tratar esta análise através de uma perspectiva interseccional, uma vez que não podemos discutir sobre as diferentes formas de dominação social de uma maneira isolada. Perpétuo (2017, p. 29), por sua vez, define a abordagem interseccional como aquela que:

se propõe a compreender como a articulação das diferentes categorias sociais (classe social, gêneros, raça/etnia, cor, sexualidades, corpos, entre outras) se encontram inter-relacionadas e estruturam a vida dos sujeitos, produzindo desigualdades e injustiças.

Esta articulação permite observar de forma mais ampla o desenvolvimento das relações implícitas às produções audiovisuais e compreender a dinâmica da formação de estereótipos e padrões, das formas de representar os sujeitos, das criações de tendência, do aparecimento e do desaparecimento de certos personagens, identidades e pautas. De certa forma, é olhar para o que está presente e ausente na tela, percebendo como algumas dessas imagens se naturalizam e se cristalizam na nossa sociedade e a partir da nossa sociedade, como expressão da forma que vivemos.

Os pontos de intersecção são marcados pela história, cultura, política vigente e relações de poder que determinam as formas de ser e estar no mundo, podendo gerar uma invisibilidade ou até aversão àquele que não ceder ao "legítimo" ou "verdadeiro". Portanto, compreendendo a complexidade e a necessidade de trabalhar essa temática, esta pesquisa busca se estender a questões relacionadas a gênero, raça e sexualidade no seriado televisivo de "Scooby-Doo" (1969), o *live action* de "Scooby-Doo" (2002) e a série "Velma" (2023).

4. APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM SCOOBY-DOO (1969, 2002) E VELMA (2023)

Em 1934 foi implementado um conjunto de diretrizes e censuras adotado pela indústria cinematográfica norte-americana que viria a ser conhecido como Código Hays, visando a regulamentação dos filmes e séries produzidos em Hollywood para evitar que produções tidas como “imorais” ou “perturbadoras” chegassem ao público. Desse modo, temáticas como sexo, drogas e violência tornaram-se assuntos restritos, sendo constantemente recomendada a promoção dos valores tradicionais através dos discursos apresentados nas obras cinematográficas.

Por décadas a fio, essas diretrizes ditaram e exerceram uma forte influência sobre as produções, sendo gradualmente desconsideradas com a chegada das décadas de 50 e 60, quando foi proposto o rompimento com o Código Hays e sua substituição pelo sistema de classificação etária que está em vigor até os dias de hoje.

Para além disso, a década de 60 foi marcada como a era dos desenhos animados, onde desenhos como “Os Flintstones” e “Os Jetsons” atraíram consideravelmente a audiência do público infanto-juvenil, o que ocasionou também em um crescimento na comercialização de produtos voltados para crianças, incentivando cada vez mais a criação de personagens cativantes o suficiente para impulsionar as vendas de produtos e angariar publicidade.

Nesse contexto, portanto, há o surgimento de Scooby-Doo, ao final da década de 60, que logo se tornou parte do imaginário cultural ao redor do mundo desde a sua primeira aparição, estabelecendo uma franquia de sucesso capaz de transpassar diferentes mídias com as suas adaptações.

A primeira temporada, denominada “Scooby-Doo, cadê você?” é composta por 17 episódios, encomendada pela *Columbia Broadcast System* (CBS) e produzida pela *Hanna-Barbera Productions*, surgiu como um alívio crescente a onda de inquietação na televisão norte-americana que estava inserida numa supervalorização da violência, ocasionados pela vigente Guerra do Vietnã, pela luta dos direitos civis e pelos recentes assassinatos de Martin Luther King Jr. e Robert F. Kennedy sendo este um defensor pela regulamentação dos programas de TV infantis da época.

A abordagem leve da animação separa os personagens entre “mocinhos” e “vilões”, trazendo temas assustadores e protagonistas com jargões facilmente identificáveis, capazes de derrotar os antagonistas - tão humanos quanto eles -, com isso, solidifica-se o tropo narrativo do vilão da semana, que passou a permear todos os episódios que se sucederam.

Os personagens, por sua vez, são compostos por um grupo de adolescentes comuns e um cachorro de estimação, baseados no típico clichê norteamericano: Fred Jones, por exemplo, é o líder do grupo, constantemente representado como o mais destemido e capaz de resolver os

mistérios. Daphne Blake, no entanto, assume o papel de ser o contraponto do Fred, sendo caracterizada como muito bonita e elegante, mas predestinada a estar sempre em perigo. Velma Dinkley é o cérebro do grupo e, por isso, é vista como inteligente, mas não atraente o suficiente, enquanto Norville Rogers, o *Shaggy* que em português tornou-se Salsicha, e o seu dogue alemão Scooby-Doo são representados como desajeitados e medrosos, mas extremamente leais e protetores. Todos os protagonistas são brancos e descendem de famílias abastadas.

Passados trinta e três anos desde a primeira adaptação, e com a popularização dos *live actions* de quadrinhos e desenhos clássicos, foi lançado nos cinemas o filme homônimo Scooby-Doo (2002), responsável por dar continuidade para a história estabelecida pela série original, inserindo um grau de profundidade a mais aos personagens para o público contemporâneo.

As demandas sociais levaram ao surgimento de questões até então ignoradas pela obra original, destarte, buscou integrar discussões enraizadas na série de 69. Desse modo, a Daphne, a título de exemplo, rompe com o papel de donzela indefesa e assume uma postura combativa, enquanto a Velma toma para si um papel menos passivo do que na obra de origem, mesmo que continue sendo motivo de chacota por não ser considerada atraente o suficiente. A liderança do grupo também é posta em xeque, tendo em vista que nenhum dos protagonistas concorda com a liderança verticalizada proposta por Fred.

No entanto, apesar de abordar questões mais progressistas no que diz respeito ao quarteto original, o filme comete equívocos ao não ir além em discussões diretas, mantendo subtramas implícitas ou cortando completamente cenas capazes de agregar na construção das personagens femininas, como todo o *plot* da possível relação entre Daphne e Velma que, apesar da insistência do diretor, foi cortado pelo estúdio para manter uma classificação indicativa mais branda.

Por fim, em 2023, surge uma releitura das séries anteriores, onde o protagonismo passa a ser da Velma e dos seus colegas em um período de pré-fundação da Mistério S/A. Consequentemente, os personagens outrora reconhecidos, sofrem mudanças desde a sua estética até seus comportamentos. Por ser um seriado destinado ao serviço de *streaming* e para um público maior de 16 anos, Velma (2023) vai um pouco além e utiliza do humor ácido para discutir questões de classe, gênero, raça, etnia e sexualidade em seus próprios personagens. Daphne e Velma possuem uma relação de amor e ódio que utiliza da narrativa *enemies to lovers* para estabelecer um possível casal ao mesmo tempo que é explícito que elas também se atraem pelo Fred, que é representado como alguém mais frágil do que nas adaptações antecedentes.

Salsicha, por sua vez, nem de longe se parece com o desajeitado e ora preguiçoso da série original, estando quase sempre a um passo de distância para auxiliar a Velma.

Uma nova abordagem também foi utilizada para a origem étnica dos personagens. Daphne e Velma agora têm descendência da Ásia Oriental e Ásia Meridional, respectivamente, enquanto Salsicha é representado como um homem negro, contribuindo para a diversidade étnica da equipe. Fred permanece sendo um homem branco e que descende de um império, mas que não consegue estar à altura da expectativa dos próprios pais.

Sobre tais mudanças cinematográficas devido às pautas sociais, Lima (2006, p. 1) afirma que a “revolução dos temas e linguagens muitas vezes significou a tentativa de se produzir uma revolução social, o que conferiu aos filmes um lugar de destaque na criação artística engajada”. Tais transformações das obras supracitadas, apesar de não terem sido bem aceitas pelo público, denotam, segundo Fischer, as condições de dizer e ver de um tempo dependem das relações de poder e dos discursos que se estabelecem em uma determinada sociedade.

Ao incorporar personagens de diferentes origens e identidades, é permitido aos telespectadores uma identificação mais autêntica às complexidades destes, ocasionando numa abertura possível para que temáticas dissidentes possam ser trabalhadas. Indo de encontro a Foucault, para partir do preceito de representatividade e subjetivação, é preciso considerar ainda elementos como o poder e o saber.

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação: nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 1992, p. 183 *apud* FISCHER, 2001, p. 593, *grifo nosso*).

Consequentemente, temas que antes não eram tidos como relevantes passam a ser tratados com maior ênfase. Quer seja com uma finalidade mercadológica ou realmente de representatividade nas séries e *live-actions*, as minorias passaram a ser abordadas como temáticas "chaves", o que leva a críticas e aprovações como formas de representação em muitos trabalhos artísticos. Embasados nesses argumentos, alguns desenhos como Rick and Morty, She-*ra*, South Park, Guardiões da Mansão do Terror, Big Mouth e seu *spin-off* Recursos Humanos, serão refletidas sob o referencial teórico confrontando-as com Scooby-Doo (1969 e 2002) e Velma (2023) para estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre elas.

A série Rick and Morty foi criada em 2013, trata-se de aventuras intergalácticas realizadas por Rick Sanchez, um personagem visto como politicamente incorreto devido seu alcoolismo, com péssima relação familiar e egoísmo, colocando todos em perigo em prol de

suas experiências. Morty é um adolescente de quatorze anos que saboreia os dissabores da vida neste humor ácido. Com cenários criativos e temáticas complexas, as aventuras que eles passam permitem melhorar as pessoas e desenvolver o vínculo entre todos da casa. Através de uma postura liberal, o seriado aborda a sexualidade de Rick que namora com um ser de outro planeta a qual não se define gênero, apenas é conhecida como Unity, levando a crer que o personagem principal é pansexual. No que cerne o ponto ‘gênero’, o tom abordado é de mulheres estereotipadas como emocionadas, vingativas e sem protagonismo, sendo antagônicas as viagens. O desenho criado para o público de classe média branca não traz ampla diversidade de personagens e revela os indivíduos como pessoas vulneráveis e falhas.

Ainda que seja um programa compatível ao público e a época de lançamento, Rick and Morty apresenta questões existenciais complexas, assim como em *Velma* (2023), a ênfase sombria de forma cômica é uma tentativa de amenizar o drama. Os personagens negros são tratados como “pessoas de cor” e o erro do homem branco é, na maioria das vezes, inconsequente, o que reforça a necessidade do protagonismo feminino negro, como em *Velma* e mostra como é preciso uma discussão sobre gênero, como mostrada desde o filme *Scooby Doo*, em 2002, na qual a Daphne assume seu papel de autodefesa, não dependendo de homens para salvá-la. É viável uma análise do retrocesso ou progresso dos anos de 2002, 2013 e 2023, se mostrando quase uma década de uma para a outra e os debates gerados em torno dessas obras, com alusão aos questionamentos abordados.

Coincidindo com a perspectiva cômica, *South Park* (1997), assim como na série *Velma* (2023), usa de termos depreciativos para construir humor. O desenho de 1997, apesar de possuir traços simples e personagens diversificados, dissemina uma ideia pejorativa feminina, preconceituosa da comunidade LGBTQIA+, racista, entre outros, com uma linguagem chula capaz de reforçar estereótipos, aparentemente foi mais bem aceita do que a série mais atual contada por uma mulher negra e de origem indiana, que inicialmente havia sido cancelada por críticas tão negativas, com isso, é possível indagar: Por quê? Animações como *South Park*, contada por personagens brancos e intolerantes continuam sendo criadas, atualizadas diariamente e premiadas pelo Emmy.

Prosseguindo na linha adulta, *Big Mouth*, *sitcom* com seis temporadas criadas em 2017, trata das dificuldades e alegrias trazidas pela puberdade e a exploração da sexualidade. Os jovens de treze anos, de classes e raças diferentes, descobrem a si mesmo em meio a essa confusão adolescente. O elenco principal é composto por Nick, um garoto branco e rico; Missy, uma menina negra que está em busca da sua identidade racial; Andrew, conhecido como o

perverso do grupo e a ruiva Jessi que enfrenta os obstáculos da separação dos pais. Aliados a esses personagens, os monstros hormonais, o mosquito da ansiedade, o besouro do amor, mago da vergonha, entre outras figuras distintas, são famosos na trama por ilustrar de forma bem-humorada as nuances encaradas por essa turminha.

Tal como *Big Mouth* foi recebida pelo público de forma positiva, seu *spin-off* Recursos Humanos lançado em 2022, tem sido considerado um sucesso. A animação traz os personagens não humanos da série anterior com discussões interessantes e uma dose de irreverência. Trata de sexualidade e gênero, mostrando como podem ser fluidos e construídos; não há uma caixa mágica onde tudo está resolvido e enquadrado, mas há criaturas se descobrindo sexualmente e vivendo relacionamentos com seus amigos de trabalho. O não enquadramento mostra como foi possível romper barreiras no mercado cinematográfico, pois enquanto em 2002, no filme “Scooby-doo” houve um breve ensaio de tornar Daphne capaz de se salvar sozinha e a não definição de uma orientação sexual expressa para a Velma, no *reboot* “Velma” de 2023, apresenta as duas mulheres tendo um romance, quebrando ainda mais os tabus presentes na sociedade.

Em contraponto com as séries mencionadas anteriormente, disponíveis em diferentes plataformas de streaming, fluem em concordância com as temáticas dos atuais movimentos sociais e para atender uma lógica mercadológica, personagens negros, LGBTQIA+, de classe social mais baixa, entre outras características subalternizadas, são tidos como protagonistas de séries, o que pode ser percebida nas alterações de 1969 e 2023 em “Scooby-doo” e “Velma”, respectivamente. Entretanto, a vasta diversidade de produções fílmicas tem demonstrado como é possível suscitar esses debates sem necessariamente recorrer a sátiras ou ao estereotipado, a exemplo disso, a série infantil “Guardiões da Mansão do Terror”, lançada em 2022, traz um homem trans como protagonista chamado Barney, que precisa trabalhar para garantir o próprio sustento após a família não aceitar sua sexualidade e Norma, sua amiga neste terror, que adora histórias medonhas e está buscando aventuras através de um emprego numa casa mal assombrada. Juntos os personagens demonstram fraqueza e superação das adversidades.

Seguindo neste mesmo caminho, o *remake* da série dos anos 80 She-ra, traz consigo uma verdadeira revolução da obra original, desde a silhueta da soldado Adora que deixa de ser tão marcada e curvada até seu traje de heroína com um shortinho. Além da tentativa de rompimento com a lógica machista, o desenho traz uma diversidade na cor dos personagens e seus entrosamentos românticos, levantando suspeitas inclusive entre She-ra e a princesa Felina, sua melhor amiga. Os espectadores que acompanharam o início dessa saga, ou seja, aqueles dos anos 90 receberam a obra com críticas a uma distorção da feminilidade da protagonista. A

mesma perspectiva pode ser percebida também com Daphne quando comparada a obra de 69 e a de 2023. É possível notar ainda a exigência de decotes, roupas apertadas, saias e outros elementos visuais que denotem uma sexualização do corpo feminino para se tornar aceito e desejável para o consumo, sendo este físico ou emocional.

5. CORTES E RECORTES: SCOOBY-DOO (1969, 2002) E VELMA (2023)

É amplamente reconhecido que o mundo enfrentava um período tumultuado na década de 60, e o cinema, como uma forma de arte política capaz de interpretar o mundo, como defendido por Lima (2006), tornou-se um meio de interação e engajamento com o público, criando uma sensação de identificação e pertencimento capaz de dar voz aos espectadores.

Neste contexto, esta pesquisa se concentrou em duas obras que se tornaram parte do imaginário infantil e uma nova adaptação da história, considerando as transformações sociais e cinematográficas ao longo do tempo. A análise aborda as animações “Velma” (2023) e as diferentes encarnações de “Scooby-Doo” (1969 e 2002).

Para essa finalidade, utilizou-se um referencial teórico fundamentado na epistemologia dos discursos Foucaultianos, a fim de ilustrar as relações entre poder e subjetivação por meio do cinema, um veículo de comunicação em massa, que tem experimentado uma expansão significativa devido à sua facilidade de acesso na atualidade.

Para a apreciação das narrativas, foram selecionados recortes de cenas que fazem alusão às perspectivas interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe que envolvem os personagens Velma Dinkley, Fred Jones, Daphne Blake e Shaggy Rogers em suas trajetórias temporais.

5.1 “PUXA! ESSE LUGAR ME DÁ ARREPIOS.”: DESMISTIFICANDO A DONZELA

Logo no episódio piloto da série original de 1969, intitulado “O Fantasma do Cavaleiro Negro”, Salsicha utiliza da frase “que mania da Daphne sempre escolher a porta errada!” [SD, ep. 1, 15:50] para dar início ao arquétipo de donzela em perigo que moldou a dinâmica dos personagens centrais da série, atribuindo à Daphne o papel de vulnerabilidade que seria perpetuado em adaptações futuras.

Esse arquétipo volta a ser retomado no *live action* quando Daphne demonstra seu descontentamento em sempre ser utilizada como isca e Velma insinua que Daphne “já vem com um bilhete de resgate” [SD, 5:59].

Daphne, por sua vez, surge como a personificação da típica personagem feminina da década de 60, vestindo trajes clássicos e tendo sua aparência física constantemente enfatizada, servindo de contraponto para Velma, que utilizava roupas mais contidas e possuía um foco maior em sua capacidade de desvendar os mistérios da semana.

Por ser tradicionalmente representada como uma pessoa propensa às situações perigosas, Daphne tornou-se por muito tempo um dispositivo narrativo recorrente para a criação de situações de tensão e de oportunidades para que os outros membros da equipe, na maior parte do tempo o Fred e, em menor escala, Salsicha, demonstrem as suas habilidades de resolução de problemas, reforçando o estereótipo da personagem feminina que precisa sempre ser resgatada pelo personagem masculino.

A construção de Daphne como uma personagem até então indefesa está diretamente ligada com a forma em que personagens femininas eram desenvolvidas em seriados televisivos da década de 60, uma vez que estas eram retratadas de maneira mais dependente e serviam como artifício para o desenvolvimento dos personagens principais, os homens.

À medida que as histórias apresentadas em *Scooby-Doo* foram se desenvolvendo, os personagens também obtiveram novos direcionamentos, resultando em novas dinâmicas para o grupo de amigos. Não contente em ser um mero artefato utilizado para a captura dos vilões, Daphne passa a assumir um papel emancipatório ao questionar a sua importância para a equipe, demonstrando um enorme descontentamento em sempre ser a vítima indefesa, declarando que “Eu não aguento mais essa história de ser a donzela em perigo” [SD, 3:46] no *live action* de 2002.

Essa postura combativa que Daphne assume no *live action* ao “transformar” o próprio corpo em uma “arma perigosa” e decidir investigar os mistérios por conta própria demonstra uma necessidade do roteiro em modificar o papel de Daphne na equipe, rompendo com o estereótipo implícito que foi estabelecido na série original de que as personagens femininas deveriam se limitar a serem bonitas *ou* inteligentes. Isso pode ser observado, sobretudo, na forma como Daphne sempre colheu elogios por sua aparência na série de 1969 e seus derivados, enquanto Velma limitava-se a ser elogiada apenas pelas resoluções dos mistérios da trama. Essa situação volta a ser reforçada no *live action* quando Fred deixa explícito para Velma que não a considera bonita, mas que ainda assim se atrairia por mulheres como ela. Posteriormente, a situação volta a ser ironizada na readaptação quando Fred reafirma para Velma que não consegue gravar na memória quem ela é por ela não ser bonita o suficiente para isso.

Outro exemplo que destaca a representação do privilégio que Fred possui ocorre no episódio 08 de *Velma*, quando Gigi, Norville, Daphne e Velma caem dentro de um buraco e

ficam presos com uma pedra sobre eles e um helicóptero vai resgatá-los, mas o comandante informa para abortar a missão, quando o resgate questiona: “Abortar a missão? Senhor, se nós não tirarmos esses jovens daqui agora, eles não sobreviverão à noite.” Ainda assim, o comandante insiste dizendo: “É um risco que vamos ter que assumir. Fred Jones, o filho de uma família branca e rica, está desaparecido. Todas as unidades estão sendo designadas para a busca imediatamente.” [V., ep. 8, 11:30]

A diferença no tratamento dos personagens, no entanto, ocorre pela forma como eles lidam com essas situações. A Daphne e a Velma de 1969 eram personagens com pouco desenvolvimento e, por conta disso, não havia espaço para o conhecimento de suas potencialidades e fraquezas. Desse modo, era mais fácil defini-las em um estereótipo único, pois não seria contestado nem pelo público, nem pela própria necessidade narrativa que seguia a mesma fórmula em todos os episódios. A representação das personagens no *live action* ganharam novos subtextos e, conseqüentemente, mais espaço para conhecermos as motivações e fraquezas dos personagens. Velma, por exemplo, demonstra a sua vulnerabilidade por nunca ser vista ou parabenizada como parte fundamental do grupo, queixando-se por sempre perder o mérito das resoluções dos mistérios para Fred, enquanto Daphne questiona se tem recebido o seu devido valor ou se ninguém a leva a sério. É interessante destacar que são esses questionamentos que causam o rompimento da equipe no *live action* e permite que as personagens finalmente possam demonstrar aquilo que são capazes de fazer sozinhas.

A virada de chave para Daphne ocorre mais precisamente quando ela se percebe em uma situação que precisa enfrentar, completamente sozinha, um dos vilões para resgatar os seus amigos. Enquanto é menosprezada e vira alvo de ironias por parte do vilão em questão, que insiste em apontar que ela foi capturada novamente, Daphne demonstra as suas habilidades recém adquiridas nas artes marciais para derrubar um oponente duas vezes mais forte do que ela, provando não ser mais uma presa fácil e questionando ao final da luta “Quem é a donzela em perigo agora?” [SD, 73:29].

A quebra desse estereótipo passivo que antes era associado a Daphne desempenhou um papel fundamental no aprofundamento da caracterização da personagem nas novas adaptações, abrindo espaço para que ela, por vezes, assumisse também um papel de liderança nas novas adaptações.

Para além disso, Daphne deixa de ser representada apenas como uma garota tradicional - ora fútil - que possuía apenas beleza para oferecer e passa a ser uma adolescente (ou mulher, ao levarmos em consideração o *live action* de 2002) com acertos e erros que a aproximam do telespectador.

Se em Scooby-Doo (1969), Daphne agia conforme o esperado de uma personagem convencional da época, no *live action* isso é subvertido e passa a ser completamente revirado em Velma (2023), quando toda a subtrama de fragilidade passa a ser substituída por um contexto de autossuficiência inexistente na obra original. Ao compararmos a Daphne de 2023 com a de 1969, podemos perceber que esta constrói a sua própria individualidade enquanto demonstra não querer depender de ninguém mais além de si mesma, tomando decisões que são, muitas vezes, contestáveis (como vender drogas ou manipular os colegas para conseguir aquilo que precisa), mas tomando para si o papel de se proteger a qualquer custo e renegando o papel de ser a vítima da vez.

5.2 “GENTE!”: A FUGA DOS PADRÕES

“Claro, essas histórias costumam ser sobre bonitões altos sofrendo com o fardo de receber ainda mais poder de mão beijada. Quando são sobre garotas, são normalmente tipo: “Por que essa gata ficou louca?”. [V, 00:10] O primeiro episódio da série Velma (2023) inicia o intitulado “Piloto” de uma forma bastante polêmica. Esta não é uma característica isolada, mas pertinente e relevante para toda a história da animação, pois uma personagem que antes era invisibilizada ganha a centralidade com novas particularidades, sendo a nova Velma uma mulher negra e indiana, de uma classe mais baixa se comparado aos outros protagonistas, que sofre com a perda da mãe e um péssimo relacionamento familiar, o que a leva a ter alucinações.

Gonzalez (1984, p. 224) afirma: “o lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo”. Logo, a Velma ganhar o foco é fundamental no momento político e cultural vivido pelo mundo, no entanto, a forma como ela é representada durante mais de cinquenta anos para então ocasionar a personagem atual é algo que merece ser discutido, tendo em vista as reverberações mencionadas anteriormente.

É sabido que desde o filme de 2002, Scooby-Doo, Velma sempre reclama a sua evidência no grupo, dado que é sempre a última a ser escolhida na divisão da equipe para buscar pistas. Numa das cenas, destaca-se o diálogo:

Fred: Olha, Velma, eu jamais quis pegar você por último.

Velma: Relaxa aí, Fred. Conheço você, só se liga em modelos de biquini.

Fred: Não! Olha, eu sou um homem de conteúdo, barangas que nem você também me deixam excitado. Foi um elogio. [SD, 28:02]

Além desse trecho sinalizar uma o estereótipo de mulher desejada pelo homem branco, cis, do padrão norte-americano, reforça para crianças, especialmente mulheres, uma forma de ser, agir e se inteirar no mundo. Para Fischer (2001, p. 592):

Num tempo como este, em que se elege o corpo como o lugar de todas as identidades, não há como ignorar que a histórica desigualdade nas relações entre homens e mulheres constitui profundamente não só o corpo feminino como também as identidades de gênero.

Um outro exemplo que ilustra questões de gênero e raça é no desenho de 2023, quando:

Velma: Eu sou suspeita? Eu pensei que lésbicas fossem boas em resolver crimes. É o único estereótipo positivo perpetuado por séries policiais.

Donna Blake: Velma, ela foi encontrada no seu armário e você estava espiando as duchas como um professor de educação física que foi demitido por justa causa.

Velma: É óbvio que estão tentando me incriminar. - Ela desdenha. - E eu não estava espiando. Estava esperando para tomar banho sozinha.

Linda Blake: Por causa do seu peso?

Velma: O quê? Não!

Donna Blake: Por causa do seu rosto masculino?

Velma: Meu rosto é normal.

Linda Blake: Por causa dos seus braços peludos de gorila?

Velma: Não. [V, ep. 1, 03:53]

A estética da Velma é constantemente criticada durante a série, como visto, os traços de seu rosto e sua feminilidade estão sempre sendo questionados. É perceptível que tanto no filme de 2002 quanto na série de 1969 que a personagem não segue o padrão, usando roupas mais folgadas e menos sensuais, se comparada a Daphne. Além disso, sua perspicácia e inteligência se sobressai na narrativa, sempre solucionando os mistérios, enaltecendo sua independência e relevância na obra.

Em Velma (2023) quando a protagonista se apaixona pela Daphne é chamada de trambiqueiro, sinalizando uma ideia de “maloqueiragem”, comumente associado ao negro. Contudo, não é neste único episódio que se percebe uma discussão em torno da temática de raça. Na série recente, ressalta-se ainda o momento em que dois homens responsáveis por proteger a cidade selecionam as mulheres mais “gostosas” e possivelmente, mais vulneráveis para serem sequestradas. Velma contribui pedindo para Fred selecionar as mais sensuais. Com a lista em mãos, o xerife e o prefeito pedem para ela dar “aulas de feiura”. Na casa de Velma, a reunião acontece quando Gigi diz: “a gente meio que só faz o que a Daphne manda. Ela é tipo realza, a nossa *queen*, e você é tipo o *King Kong*”. [V, ep.4, 10:03]. Frustrada, Velma faz uma expressão brava e primitiva, consentindo a sentença dada pela amiga.

Outras menções a raça, gênero e etnia são utilizadas para ilustrar a sutileza dada ao público de imagens do consumo cotidiano, assim denominada por Fischer (2001), nisto traz-se um apelo pelo protagonismo feminino, configurando-as como seres falantes que cuidam de si, assumindo pautas dos movimentos sociais, atingindo uma “minoría”, assim chamada, e atendendo a interesses mercadológicos que vendem diariamente um ideal socialmente aceitável e normalizado.

Não obstante, outro personagem “secundarizado” por ser qualificado como o menos inteligente, menos corajoso e mais esfomeado do grupo, o Norville Rogers, Salsicha. Em *Velma* (2023), ele aparece como sendo um personagem negro e de *dreads*, diferente do padrão americano propagado por mais de trinta anos, na qual ele aparecia como um homem branco, de cabelos loiros. No filme de 2002, Salsicha resolve morar na *kombi* após a separação da equipe Mistério S/A junto com seu amigo Scooby-Doo, o cão falante, personagem cortado da série de 2023 por ser considerado infantil demais para uma animação adulta.

Embora Salsicha não sofra críticas externas tão sólidas como Velma, em alguns momentos é preciso destacar a autoafirmação dada por ele ao dizer que ele odeia drogas, no primeiro episódio. Em outro momento ele comenta que Velma não aguentaria a prisão e no segundo episódio de 2023, as duas detetives se deslocam até sua casa para investigar quem é o “Homem dos doces”, referindo-se as drogas vendidas na escola, ainda que a cena se refira somente a uma conversa informal com a diretora da escola, mãe de Salsicha, demonstra como o negro é estereotipado, vivendo a margem da sociedade, sendo considerado, na maioria das vezes, o primeiro suspeito quando se trata de crimes, como é feito com Velma no caso das mortes e o desleixo quando se trata de buscas por Diy Dinkley, sua mãe. Nisto, Gonzales (1989, p. 232) afirma que “a sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista, tem por objetivo próximo a instauração da submissão”.

Exemplificando o proposto anteriormente, as investigadoras fazem uma encenação estilo *hip-hop* com as mãos enquanto colocam chapéu e mencionam para Velma “E a parada é essa, parça”; “Real”. Isso reflete uma ideia padronizada de que negro tem apenas uma identidade que é referência para todos os outros. Estabelecendo um paralelo, Gonzales (1989) discorre sobre a violência simbólica sofrida pelo negro, em especial pela mulher negra, que ora é endeusada e ora é tratada como doméstica, ou seja, em posições subalternizadas. Para se ajustar a ao aceitável socialmente, será necessário um processo de branqueamento.

Tecendo outras considerações ainda sobre Salsicha, é preciso destacar no quesito raça e a possível relação ou não com o uso de drogas, apesar dele se auto intitular contra desde o primeiro episódio, faz vídeos na internet associando a comida ao efeito destas no organismo. Ademais, em *Scooby-Doo* (2002), na *kombi* é possível perceber uma grande nuvem de fumaça saindo pela abertura superior do veículo, enquanto dentro quase não há. Rumores ressaltam ainda o nome da namorada no filme, sendo conhecida como Mary Jane, levando a crer que o personagem realmente poderia ter o envolvimento com drogas, uma vez que, o termo se assemelha a “*marijuana*”, ou *cannabis*, além do personagem ser considerado *good vibes* por sua postura positivista em relação a vida e a sua fome constante. Esta particularidade de

Salsicha não foi retratada de forma explícita na série que buscou assumir uma postura moralmente correta para o personagem, uma vez que, um negro usando drogas seria facilmente taxado de maconheiro, perseguido pela polícia e morto.

No que cerne a temática do correto ou incorreto, aceitável ou não aceitável, padrão ou não padrão, sublinha-se a relação amorosa na trama de 2023 quando durante uma crise de ansiedade Velma é beijada por Daphne, o que a faz sair do transe. Como dito, desde 2002 um possível romance havia sido cogitado, sendo cortado para atender as demandas do público infantil da época, para tanto, com o surgimento de novas questões na indústria cinematográfica, que perpassam a construção social da identidade e também fins mercadológicos, a personagem que antes ignorou uma tentativa de beijo em Scooby-Doo (2002) de seu colega, dando um soco gentilmente, demonstrando uma afetividade entre amigos. Essa mudança está imbricada no contexto social que assume novas pautas de acordo com as transformações políticas, culturais, formativas, etc., de cada década, incutindo através do cinema, questões pertinentes para o cotidiano dos espectadores.

5.3 CINEMA-EDUCAÇÃO E A CONSCIÊNCIA POLÍTICA

O cinema é um veículo de comunicação em massa, cujo potencial é defendido por Lima (2006) como político e emancipador, capaz de perceber a arte e a cultura através do tempo e suas transformações sociais. Vorrarber (2002) menciona acerca desse processo formativo da identidade, através de um vínculo, dito como verdadeiro, uma intimidade é criada entre a tela e os espectadores, tornando-os como um só. As lutas cotidianas e os sentimentos, trazem uma sensação de pertencimento àquela realidade projetada, que deverão ser consumidas pela massa. Inclusive, a linguagem utilizada e os discursos corroboram com o projeto político, social, cultural e hegemônico.

“O espetáculo que surge na tela não é uma fortuita ótica e sim uma encomenda, uma composição, uma produção social e política com objetivos predominantemente econômicos” (COSTA, 2002, p.74). Uma crítica foi identificada no filme, um vídeo de uma mulher branca e loira é exibido, ensinando jovens o que fazer ou não fazer, desde a linguagem utilizada, idioma, posturas, entre outros. Velma crítica: Parece uma instalação para um tipo de lavagem cerebral. E onde há um culto de lavagem cerebral há sempre um líder com sede de poder por trás... tipo o papai Smurf. [SD, 39 minutos]. O desenho dos Smurfs foi ao ar em 1981, colocando na centralidade um pai com mais de cem anos, líder de um grande grupo de criaturas azuis, faz apologia a um modelo de governo totalitário, contudo, a forma como este é retratado

faz parecer como paternalista e protetor de uma sociedade, cabendo-o renunciar a si mesmo em prol do bem comum.

Outro exemplo clássico do debate acerca de raça é a fala polêmica de Daphne, quando a mesma pede para que Velma venda drogas na escola, para que ela não fosse descoberta, presa e até mesmo, perdesse sua popularidade entre os amigos da escola. Nisto diz-se:

Daphne: Isso não me torna problemática. De acordo com a TV, é moralmente aceitável traficar drogas se nossa vida for um pouquinho bosta. Se tiver um filho doente, se for viúva e precisar pagar a hipoteca... se tiver que morar num lago no Missouri.

Velma: Isso vale para gente branca. Na TV, as minorias só podem traficar para sair da pobreza. [V, ep. 2, 08:57]

A “Mulher das drogas” se tornaria a Velma, contudo, dificilmente ambas receberiam a mesma punição para um mesmo crime. Esta ideia é fortemente disseminada nas telinhas, para tanto, há um mito da democracia racial que leva a uma rejeição de debates, enquanto o negro deve se domesticar, embranquecer para somente então pertencer. Corroborando com esta ideia, Gonzales cita:

A primeira coisa que a gente percebe nesse racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc e tal. (GONZALES, 1979b)

Com isto,

Capturada sua atenção, estabelecida a rendição, o que se passa na telinha vai se tornando cada vez mais familiar, compreensível, vai adquirindo sentido e se transforma em um currículo, mais poderoso do que a escola. É assim que suas subjetividades passam a ser conformadas por esse artefato. (VORRARBER, 2002, p. 80)

Portanto, a mídia veicula ideias através de formas sutis que colocam os sujeitos em seus determinados papéis, criando uma rede de conceitos que serão socialmente aceitos e propagados através das relações de poder e subjetivação.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa permitiu tecer considerações acerca do efeito educativo do cinema e do seu papel como arte política, tornando-se também uma forma de resistência cultural, através da difusão e produção de narrativas que, por muito tempo, foram marginalizadas pelos setores dominantes.

Percebe-se que, por conta da democratização do acesso às mídias e do avanço dos *streamings*, as demandas por adaptações cinematográficas que fujam do tradicionalismo e façam o uso de temas transversais em seus arcos narrativos contribuiriam para que o cinema

começasse a ser visto também como um objeto pedagógico-cultural formativo, não apenas como um entretenimento desprezível.

Por meio da pesquisa documental das séries que permearam o imaginário infantil, bem como, sua construção de ser e agir no mundo, o *live action* “Scooby-Doo” (2002) e a série “Scooby-Doo” (1969), de classificação livre, fizeram parte do cotidiano de muitas crianças, jovens e adultos, que se enxergavam através de falas icônicas que permitiram criar uma aproximação com o público.

A série de 1969 emergiu com episódios na qual o reforço dos estereótipos de mulher e classe deveriam ser disseminados nas telinhas de uma forma leve e bem-humorada, deste modo, os personagens se utilizam de diálogos que convencem o espectador sem forçá-los - aparentemente - a aceitar uma idealização de um padrão considerado normal.

Como visto, aqueles que destoam deste padrão, como em *Velma* (2023), o *reboot* lançado recentemente, sofrem *bullying* e comentários negativos durante toda a trama. A nova adaptação surgiu com avaliações negativas, usando de comentários preconceituosos acerca da nova sexualidade da protagonista que é negra, indiana, estereotipada, pertence a uma classe social mais baixa e não define sua orientação sexual. É perceptível que houve uma tentativa de rompimento contra a ideia moralmente correta e socialmente aceitável desde o filme de 2002, sobretudo, para fins econômicos, logo foi modificado para uma classificação mais branda e por uma apreciação negativa dos pais selecionados.

Portanto, concluímos que o cinema possui uma finalidade político-educativa, que nem sempre ocorre de formas explícitas em enredos e cenários nas produções audiovisuais, mas que toda obra há um interesse oculto. Nada está dado. Nada é neutro. Ao assumir pautas sociais, as bilheterias lotam, os seriados tornam-se os mais comentados em redes sociais e mais clicados em ferramentas de *streaming*, que por sinal é um mercado em ascensão atualmente. Logo, os personagens, ao assumir determinadas posições, criam uma proximidade com o público capaz de formar a identidade do espectador e, assim, transmitir ideias de alguém que detém um poder, uma ideia, uma concepção de mundo. Desse modo, as produções audiovisuais seguem uma lógica mercadológica e identitária, pautada em movimentos sociais e nas transformações da sociedade através do tempo, engajando, muitas vezes, naquilo que irá proporcionar uma maior fonte de renda para os bolsos desses grandes estúdios, o que demonstra que as discussões reverberadas sobre essas produções são efeitos provenientes da existência destas, mas, muitas vezes, não são o principal foco das pessoas que as criam.

REFERÊNCIAS

AMPIL, Izzy. *The Mindy Kaling Backlash Has Lost All Nuance*. **BuzzFeed News**. Nova Iorque, 18 de janeiro de 2023. Celebrity. Disponível em: <<https://www.buzzfeednews.com/article/izzyampil/mindy-kaling-backlash-velma-mindy-project-never-have-i-ever>>. Acesso em: 17 de agosto de 2023.

BORTOLAZZO, S. OS USOS DO CONCEITO DE PEDAGOGIAS CULTURAIS PARA ALÉM DOS OCEANOS: uma análise do contexto Brasil e Austrália. *Momento - Diálogos em Educação*, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 315–336, 2020. DOI: 10.14295/momento.v29i2.8674. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8674>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

CORRÊA, Igor Tannús. **Análise dos sentimentos expressos na rede social *Twitter* em relação aos filmes indicados ao Oscar 2017**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Sistemas de Informação). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 72. 2017.

COSTA, M. V., & DE ANDRADE, P. D. Na produtiva confluência entre educação e comunicação, as pedagogias culturais contemporâneas. *Perspectiva*, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 843–862, 2015. DOI: 10.5007/2175-795X.2015v33n2p843. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2015v33n2p843>>. Acesso em: 05 de abril de 2023.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. **Educação e Realidade**, [S. l.], v. 22, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71363>>. Acesso em: 01 de abril de 2023.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Pedagogia crítica e educação popular*. Ática. 2011.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. MÍDIA E EDUCAÇÃO DA MULHER: UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE MODOS DE ENUNCIAR O FEMININO NA TV. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina, v. 2, ed. 9, 2001.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1987.

MINAYO, MCS (org.). Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. 21º Ed, Editora Vozes. 2002.

PERPÉTUO, Claudia Lopes. O conceito de interseccionalidade: contribuições para a formação no ensino superior. Anais V Simpósio Internacional em Educação Sexual: Saberes/trans/versais currículos identitários e pluralidades de gênero, p. 26, 2017.

SILVA, Thiago Faria. "História, cinema e política: os movimentos sociais em audiovisual (1990-2010)." **REVISTA LIVRE DE CINEMA**, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...) 1.2 (2014): 28-39. <<http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/viewFile/9/16>>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>>. Acesso em 15 de agosto de 2023.

TRAMMELL, Kendall. *'Scooby-Doo' wasn't just another cartoon. It was a reaction to the political turmoil at the time.* **CNN**. Atlanta, 13 de setembro de 2019. CNN Entertainment. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2019/09/13/entertainment/scooby-doo-50th-anniversary-history-trnd/index.html>>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

VINHA, Marina. Cultura, mídia, consumo e educação. Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB, [S. l.], n. 31, 2013. Disponível em: <<https://www.serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/151>>. Acesso em: 07 de abril de 2023.

VENKATRAMAN, Sakshi. *Mindy Kaling reveals brown, adults-only Velma: "If people freak out... I don't care"*. **NBC NEWS**. Nova Iorque, 20 de maio de 2022. Asian American. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/news/asian-america/mindy-kaling-reveals-brown-adults-only-velma-people-freak-dont-care-rcna29824>>. Acesso em 30 de julho de 2023.